

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



António José de Paula
Um percurso teatral por territórios setecentistas

Marta Brites Rosa

Orientador: Prof. Doutor José António Camilo Guerreiro Camões

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Estudos Artísticos,
na especialidade de Estudos de Teatro

2017

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



António José de Paula
Um percurso teatral por territórios setecentistas
Marta Brites Rosa

Orientador: Prof. Doutor José António Camilo Guerreiro Camões

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Estudos Artísticos,
na especialidade de Estudos de Teatro

Júri:

Presidente: Doutora Maria Cristina de Castro Maia de Sousa Pimentel, Professora Catedrática e Membro do Conselho Científico, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;

Vogais:

- Doutora Maria Luísa Maiato da Rosa Borralho Ferreira da Cunha, Professora Associada com Agregação da Faculdade de Letras da Universidade do Porto
 - Doutor David John Cranmer, Professor Auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa
 - Doutor João Miguel Quaresma Mendes Dionísio, Professor Associado com Agregação da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
 - Doutora Maria João Oliveira Carvalho de Almeida, Professora Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
- Doutor José António Camilo Guerreiro Camões, Professor Auxiliar Convidado da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, orientador

Resumo

António José de Paula foi uma figura importante no panorama teatral setecentista português. Foi ator, autor, tradutor e empresário em vários teatros da capital portuguesa, mas também no resto do país e, ainda, no Brasil.

O percurso profissional de António José de Paula, desde ator a empresário, é o tema da primeira parte do trabalho: através dele abordam-se os espaços teatrais em atividade em Lisboa, as regras às quais a atividade teatral estava submetida, as condições de trabalho dos atores e de outros membros das companhias, a componente económica das empresas teatrais e o repertório produzido, traduzido, representado e impresso. A passagem de Paula pelo Brasil motivará um breve reconhecimento da atividade teatral no Brasil, tanto em termos de espaços teatrais, como da ligação do espetáculo ao poder colonial.

A segunda parte do trabalho centra-se em dois volumes manuscritos da *Coleção das obras dramáticas de António José de Paula*, que contém seis peças, cinco delas inéditas, existentes na Biblioteca da Faculdade Letras da Universidade de Lisboa. É feita uma análise dos dois volumes e das seis peças e duas epístolas que os integram, sendo, de seguida, apresentada uma edição crítica integral.

No conjunto, pretendeu-se dar a conhecer o homem e a obra e como um e outra se enquadram no seu tempo e na História do Teatro em Portugal.

Palavras-chave

História do Teatro, Portugal, literatura dramática, António José de Paula, edição crítica, séc. XVIII

Abstract

António José de Paula was an important figure in the Portuguese eighteenth century theater scene. He was an actor, author, translator and entrepreneur of several theaters in the Portuguese capital, but also in the rest of the country and in Brazil.

The career of António José de Paula, from actor to entrepreneur, is the theme of the first part of the work: through him, we will address the theatrical venues of the capital, the legal and social rules to which the theater activity was submitted, the working conditions of actors and other members of the theatre companies, the economic component of the theatrical activity and the repertoire produced, translated, represented and printed. Paula's passage through Brazil will motivate a brief recognition of theatrical activity in Brazil, both the theatrical venues and the relation between entertainment and colonial ruling.

The second part of the work focuses on two manuscript volumes of the *Coleção das obras dramáticas de António José de Paula*, which contains six plays, five of them unpublished, archived in the Library of the Faculty of Letters of the University of Lisbon. It will be presented an analysis of the two volumes, six plays and two epistles that integrate them, and a complete critical edition.

All in all, it was intended to make known the man and the work and how both of them fit in their time and in the History of Theater in Portugal.

Keywords

Theatre history, Portugal, theatrical literature, António José de Paula, critical edition, Eighteenth century

Agradecimentos

Neste agradecimento mencionarei apenas os nomes das pessoas que foram fundamentais ao longo dos 5 anos de doutoramento. Mas quero deixar claro que não se esgotam aqui aqueles a quem devo a tese que hoje entrego. Os meus agradecimentos vão também para todos os colegas do CET, os professores que tive nos seminários, os investigadores da FLUL e de outras universidades que conheci e com quem aprendi, os colegas de outros centros com quem partilhei as angústias do doutoramento, à minha família estendida – presentes e já ausente –, e aos meus amigos de sempre e para sempre.

Em primeiro lugar, agradeço ao meu orientador, José Camões, por me ter aceitado como sua orientanda e me ter sugerido António José de Paula como tema; por não ter desistido de me fazer ver os meus erros; pela partilha da sua sabedoria e do seu tempo; por me ter feito trabalhar na busca do pormenor, da informação exata e da correção.

Agradecimento muito especial à Rita Martins e Licínia Ferreira, com quem fiz parte do trio «as meninas do século XVIII»: à Rita por me ter acompanhado como colega, amiga, investigadora e tanto mais ao longo destes 5 anos, por ter partilhado comigo as suas pesquisas e o seu trabalho, por me ter ajudado na realização de projetos que eu não conseguiria levar a termo sem ela, por me ter feito rir tantas vezes; à Licínia Ferreira, amiga e colega, por ter partilhado pesquisas, documentos, métodos de trabalho, dúvidas e certezas.

No Centro de Estudos de Teatro, agradeço às professoras, as nossas três «émes», algumas que me acompanharam desde a licenciatura, – Maria João Almeida, Maria João Brilhante e Maria Helena Serôdio – pelo conhecimento que me transmitiram, mas também pelas palavras de apoio e incentivo ao longo dos anos.

Não posso deixar de agradecer aos meus mais-amigos-que-colegas, outros CETicos (crentes na investigação sobre teatro em Portugal e praticantes da amizade sincera): Joana D'Eça Leal, Paula Magalhães e Filipe Figueiredo.

Agradeço à Helena Reis Silva a disponibilidade e generosidade sem limites.

Agradeço à Marta Pacheco Pinto a infinita paciência e meticulosidade na revisão do texto e a partilha de conhecimentos, mas mais que tudo a recente amizade.

Agradeço à Isabel Pinto o incentivo fundamental que me deu quando decidi fazer o doutoramento e a confiança que depositou em mim.

Lanço os meus agradecimentos para o outro lado do Atlântico, aonde fui no rasto de António José de Paula, pelo apoio e acolhimento que recebi de Tania Brandão e Filomena Chiaradia.

Agradeço ao Pedro Faro o cuidado que teve na edição das imagens dos tomos da *Coleção de obras dramáticas de António José de Paula*.

Agradeço à minha Família – Pai, Mãe, Filha e Irmãs (e seus queridíssimos apêndices) – por TUDO (não cabe aqui em palavras, nem que as 900 páginas fossem só de «obrigadas»).

Menção especial à minha Mãe, que me ajudou em algumas das tarefas mais monótonas da tese; que me deu o seu tempo, o seu sono, o seu apoio; com quem combati a sonolência (ou sucumbi a ela) e com quem também ri durante as sessões de leitura de todas as peças de António José de Paula.

À minha filha Mariana agradeço-lhe por ser feliz.

Em último lugar, agradeço, postumamente, a António José de Paula pelo melhor período profissional da minha vida.

Obrigada a todos!

Ao acabar de ler um livro de história da filosofia, o senhor K. emitiu um juízo desfavorável sobre as tentativas dos filósofos para apresentar as coisas como fundamentalmente incognoscíveis. «Quando os sofistas afirmavam que sabiam muito sem ter estudado nada», disse ele, «surgiu o sofista Sócrates a garantir com arrogância que apenas sabia que não sabia. Esperava-se que acrescentasse à frase: porque eu também não estudei. (Para se saber alguma coisa há que estudar.) Parece, no entanto, que nada mais disse, embora os estrondosos aplausos a essa primeira frase, que duraram dois mil anos, chegassem para abafar qualquer outra frase que viesse a seguir».

Bertolt Brecht. *Histórias do senhor Keuner*.

Índice

<i>Resumo</i>	1
<i>Agradecimentos</i>	3
<i>Índice</i>	7
<i>Siglas</i>	12
<i>Abreviaturas</i>	12
Introdução	13
<i>Organização da tese</i>	14
<i>Metodologia e objetivos</i>	15
<i>Nota ortográfica</i>	17
Percorso biográfico e profissional de António José de Paula	19
O teatro em Lisboa no final do século XVIII	19
<i>António José de Paula</i>	23
<i>Elementos biográficos</i>	25
Teatro do Bairro Alto	30
<i>Época 1764/1765</i>	32
<i>Época 1765/1766</i>	33
<i>Época 1766/1767</i>	34
<i>Época 1767/1768</i>	34
<i>Época 1768/1769</i>	35
<i>Época 1769/1770</i>	35
<i>Época 1770/1771</i>	37
<i>Sob a vigência da Sociedade para a Subsistência dos Teatros Públicos</i>	38
<i>Época 1771/1772</i>	38
<i>Época 1772/1773</i>	39
<i>Época 1773/1774</i>	40
<i>Época 1774/1775</i>	41
Teatro da Graça	43
Anos omissos – 1776 a 1777	45
Ilha da Madeira, Funchal	46
Anos omissos – 1781 a 1786	50
Brasil	51
<i>Baía – 1787 a 1788</i>	55

<i>Recife, Pernambuco – 1789 a 1790</i>	58
<i>Paula e a cultura brasileira</i>	59
Teatro do Salitre.....	61
<i>Época 1792/1793</i>	62
<i>Época 1793/1794</i>	66
Anos omissos –1794 a 1796	70
Teatro S. Carlos –1796 a 1798.....	72
Teatro do Salitre – época 1799/1800.....	79
Teatro da Rua dos Condes	82
<i>Época 1799/1800</i>	82
<i>Época 1800/1801</i>	85
<i>Época 1801/1802</i>	89
<i>Época 1802/1803</i>	92
<i>Época 1803/1804</i>	98
Repertório de Antônio José de Paula	101
Textos impressos.....	104
Repertório original	106
<i>D. Afonso de Albuquerque em Goa</i>	109
<i>O amo irresoluto e o criado fiel</i>	110
<i>O amor dos deuses</i>	111
<i>Canção à despedida do Ilmo. e Exmo. senhor D. Rodrigo José de Meneses</i>	112
<i>As duas famílias</i>	113
<i>Duas vezes somos meninos ou A castanheira e o marujo</i>	113
<i>Elogio do Príncipe D. João</i>	113
<i>Fidelidade</i>	114
<i>A gratidão</i>	115
<i>D. João de Espina de José de Cañizares / Antônio José de Paula</i>	117
<i>O morto-vivo ou o desvanecido de si mesmo</i>	119
<i>Os peraltas mascarados em Almada</i>	120
<i>O Sepúlveda</i>	121
<i>O urso ou os caçadores medrosos</i>	121
<i>Vieira, restaurador de Pernambuco</i>	122
<i>Virgínia</i>	122
Repertório traduzido.....	122
<i>Atreu e Tieste de Crébillon</i>	126
<i>A audiência ou a escola dos príncipes de Camillo de Federici</i>	127

<i>Cid</i> de Corneille	128
<i>A dama bizarra</i> de Goldoni.....	128
<i>Dom João Tenório, O convidado de pedra ou O homem dissoluto</i> de Molière.....	129
<i>Frederico II, rei da Prússia [1ª parte]</i> de Luciano Comella	134
<i>Frederico II, Segunda Parte</i> de Luciano Comella	135
<i>A humanidade, Terceira parte de Frederico II</i> de Luciano Comella	136
<i>O homem vencedor</i> de Goldoni (?).	138
<i>As lágrimas da viúva ou O doutor solitário</i> de Camillo Federici	139
<i>Lances de valor e zelos ou As gémeas mais valerosas</i>	139
<i>Mafoma</i> de Voltaire.....	140
<i>A misantropia ou o arrependimento</i> de Fabre d'Églantine.....	141
<i>Não se vence a natureza</i>	142
<i>Ódio, valor e afeto ou O novo Farnace em Eracleia</i>	143
<i>Orfão da China</i> de Voltaire	145
<i>Tamerlão na Pérsia</i> de Agostino Piovene	146
<i>Zanga ou A vingança</i> de Edward Young.....	147
Títulos sem testemunho referidos em documentação diversa.....	147
<i>Adriano em Roma</i>	148
<i>Carta de Elouise</i>	148
<i>Casa de Gonçalo</i>	149
<i>Casa de gulosos e perdulários por vício</i>	149
<i>O casamento da vingança</i>	149
<i>Cleópatra</i>	149
<i>Escola do mundo</i>	149
<i>A exaltação da cruz</i>	150
<i>Os extravagantes</i>	150
<i>A italiana em Lisboa</i>	151
<i>O pai confundido</i>	151
<i>O rico insidiado</i> de Goldoni	152
<i>O trapaceiro</i>	152
<i>O vilão enfatuado</i> de António José de Paula	152
Títulos atribuídos em fontes secundárias.....	153
<i>Amor e vingança</i> de António José de Paula e António Ferreira de Azevedo.....	153
<i>Amos feitos criados</i>	153
<i>O avarento</i> de Molière.....	154
<i>Colombo</i>	155

<i>Inimigo dos homens</i>	155
<i>O licenciado</i>	156
<i>Nitetes no Egito</i>	156
<i>Olympiade</i> de Metastásio.....	157
<i>Por amparar a virtude esquecer seu mesmo amor</i>	157
<i>A virtude sempre triunfa</i>	157
<i>A viúva sagaz</i> de Goldoni.....	158
<i>Vologeso</i> de Metastásio.....	158
Poética de António José de Paula.....	159
Estilo literário de Paula.....	168
<i>Caracterização das tragédias</i>	171
<i>Caracterização das comédias</i>	174
<i>Caracterização dos dramas</i>	175
<i>Caracterização das farsas</i>	175
<i>Texto para o palco</i>	176
Estilo de encenação.....	178
Edição crítica da Coleção das obras dramáticas de António José de Paula.	183
Objeto.....	183
<i>Tomo II</i>	184
<i>Tomo V</i>	184
O contexto de redação e receção.....	185
Os textos.....	186
<i>Prólogo do tomo II</i>	186
<i>Virgínia</i>	186
<i>Vieira, restaurador de Pernambuco</i>	189
<i>As duas famílias</i>	194
<i>Prólogo do Tomo V</i>	200
<i>O Sepúlveda</i>	201
<i>Zanga ou A vingança</i>	207
<i>O irresoluto</i>	226
Edição crítica.....	245
<i>Critérios de edição e normas de transcrição</i>	246
Coleção das obras dramáticas de António José de Paula Tomo II e V.....	253
<i>Tomo II</i>	255
<i>Prólogo / Epístola</i>	257
<i>Virgínia</i>	259

<i>Vieira, restaurador de Pernambuco</i>	303
<i>As duas famílias</i>	353
<i>Aparato de variantes</i>	411
<i>Tomo V</i>	429
<i>Prólogo</i>	431
<i>O Sepúlveda</i>	433
<i>Zanga ou A vingança</i>	487
<i>O irresoluto</i>	567
<i>Aparato de variantes</i>	625
Conclusão	665
Apêndices	669
1. Cronologia biográfica de António José de Paula	669
2. Repertório	677
3. Obras de António José de Paula	701
4. Vocabulário	705
Bibliografia	707
<i>Fontes arquivísticas</i>	707
<i>Edições setecentistas</i>	710
<i>Textos manuscritos</i>	714
<i>Periódicos</i>	717
<i>Bibliografia consultada</i>	718
<i>Ilustração</i>	727
<i>Sitiografia</i>	727

Siglas

Arquivos, bibliotecas e fundos

ADL – Arquivo Distrital de Lisboa
ADSTB – Arquivo Distrital de Setúbal
ARM – Arquivo Regional da Madeira
AHTC – Arquivo Histórico do Tribunal de Contas
AHU – Arquivo Histórico Ultramarino
ANTT – Arquivo Nacional da Torre do Tombo
CLMP – Coleção dos Manuscritos Portugueses da Biblioteca Nacional de França
IGP – Intendência Geral da Polícia/ Arquivo Nacional da Torre do Tombo
JF – Sala Jorge de Faria – Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Coimbra
FS – Fontes Secundárias
FCG – Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
MR – Ministério do Reino/ Arquivo Nacional da Torre do Tombo
RMC – Real Mesa Censória/ Arquivo Nacional da Torre do Tombo
RP – Registos Paroquiais
TBA – Teatro do Bairro Alto
TNDMII – Biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II
UC – Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra

Documentos

CTBA – Livro de Contas da Casa da Ópera do Bairro Alto
CTMP – Catalogue des Manuscrits Espagnols et des Manuscrits Portugais
CTPC – Livro de Contas dos Teatros Públicos da Corte
LNTSC – Livro de Notícias do Teatro S. Carlos

Abreviaturas

ff. – fólhos
f. – fólio
lv. – livro
mç. – maço
ms. – manuscrito
of. – ofício
Of. – oficina

INTRODUÇÃO

O estudo dos dois volumes manuscritos que constituem a *Coleção das obras dramáticas de António José de Paula* foi o ponto de partida para a investigação que aqui se apresenta.

A partir destes materiais, a investigação orientou-se para dois objetivos: por um lado, contar a vida de António José de Paula, tendo em conta o seu papel ativo no teatro português do século XVIII, como ator, empresário, autor e tradutor; e, por outro, dar a conhecer a sua obra, através da compilação, estudo e análise das suas peças e outros textos, tanto as constantes dos dois volumes já mencionados, como outros títulos dispersos por vários fundos.

As pesquisas agora realizadas sobre este dramaturgo e a sua obra não foram as primeiras, pois já em anos passados, o prof. Osório Mateus integrou o estudo da sua obra em unidades curriculares de História do Teatro, do programa em Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, tendo sido alvo do trabalho de alguns alunos.

Contudo, nunca foi dado a Paula o destaque, o tempo e a dedicação que reclamava, tendo por isso permanecido apenas como referência episódica em estudos sobre teatro de setecentos, que se socorriam, maioritariamente, de fontes datadas e nem sempre exatas.

A presente pesquisa começou, por rever o que já havia sido escrito sobre Paula, comprovar a veracidade das afirmações e procurar documentação que permitisse preencher as lacunas existentes na sua vida e comprovar afirmações sobre ele. Foi tão exaustiva quanto possível; contudo, não se encontraram documentos que nos dariam informação sobre alguns pontos essenciais de uma biografia, como da data e local de nascimento. Ao longo de todo o processo de investigação foram levantadas várias hipóteses, sugeridas pela documentação e pelo raciocínio (e por vezes apenas pela obstinação e pela imaginação) que orientaram por ocasiões a pesquisa para fundos arquivísticos de cujos únicos resultados obtidos foram a não-confirmação das hipóteses levantadas ou a descoberta de novos materiais insuspeitados.

A biografia realizada focou-se no seu trabalho no campo teatral. Através da documentação recolhida e do cruzamento com outras informações foi possível levantar um pouco mais o véu sobre a atividade teatral de setecentos e reescrever uma parte da

história do teatro do séc. XVIII, revelando o papel de António José de Paula na cena setecentista.

Organização da tese

A tese está organizada em *Vida, Obra e Edição crítica*, sendo os dois primeiros capítulos preâmbulo de apresentação do autor e do contexto de redação das obras aqui editadas.

A tese encontra-se, assim, organizada em duas partes:

Parte I – Percurso biográfico e profissional de António José de Paula.

Nesta parte, primeiro, daremos conta do percurso biográfico e profissional do autor/ator, expondo cronologicamente a sua atividade enquanto ator, empresário, autor e tradutor, desde 1763, no Teatro do Bairro Alto, até 1803, no Teatro da Rua dos Condes. O relato biográfico pretende seguir as temporadas teatrais, no entanto, há anos de que nada se sabe, que dão lugar a hipóteses sugeridas pela pesquisa. Pretende-se apresentar Paula, as suas companhias e o funcionamento das mesmas na rede teatral. Em segundo lugar, estabeleceremos o *corpus* da sua produção literária comentando a atribuição de autoria quando os suportes não «exibem» o nome do autor, e contextualizando-a na prática editorial e teatral da época.

Parte II – Edição crítica da Coleção das obras dramáticas de António José de Paula (tomos II e V).

Nesta parte, editaremos criticamente os textos que integram os dois únicos volumes conhecidos da *Coleção das obras dramáticas de António José de Paula*, adquiridos pelo prof. Osório Mateus e posteriormente doados ao Centro de Estudos de Teatro e integrados na Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Em apêndice, encontra-se uma biografia cronológica de António José de Paula, um levantamento dos espetáculos que contaram com a sua contribuição profissional, uma lista das obras escritas e um vocabulário de apoio à leitura das peças editadas.

A tese conta ainda com um volume de anexos, que contém as transcrições dos documentos referidos ao longo do ensaio que dizem respeito a António José de Paula ou às suas empresas teatrais. A remissão para esses documentos é feita por um asterisco, sigla do conjunto e número atribuído (por exemplo, *ADL 2 corresponde ao segundo documento do Arquivo Distrital de Lisboa).

Metodologia e objetivos

Do levantamento bibliográfico compilado, conclui-se que muita da informação existente até à data sobre António José de Paula se sustenta na leitura de fontes secundárias, sem que haja confirmação dos dados que, por essa razão, vão sendo sucessivamente repetidos¹.

A investigação que seguidamente se apresenta centrou-se em fontes primárias, retiradas de arquivos portugueses e estrangeiros, de que saliento: Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Arquivo Distrital de Lisboa, Arquivo Histórico Ultramarino, Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, Arquivo Histórico Municipal de Lisboa, Arquivo Histórico Municipal do Porto, Arquivo Distrital do Porto, Arquivo Regional da Madeira, Arquivo Regional dos Açores, Arquivo Distrital de Setúbal, Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Biblioteca da Ajuda, Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca do Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Coimbra, Biblioteca Nacional de Portugal, Biblioteca Nacional de França, Biblioteca Nacional de Espanha, Biblioteca Nacional de Itália, Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Fundação da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Arquivo e Biblioteca do Museu Imperial de Petrópolis, Instituto Geográfico Brasileiro do Rio de Janeiro, Arquivo Geral de Pernambuco – Jordão Emerenciano, Instituto Ricardo Brennand, Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano e Arquivo Municipal de Olinda. Convém destacar, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, os fundos da Real Mesa Censória (RMC), da Intendência Geral da Polícia (IGP) e do Ministério do Reino (MR). O acesso a alguns documentos, maioritariamente da Real Mesa Censória, foi realizado através da base de dados eletrónica *HTP online – Documentos para a História do Teatro em Portugal*².

Os documentos recolhidos abrangem uma tipologia muito variada: registos de batismo, casamento e óbitos, escrituras notariais de contratos e outras, registos de impostos, registos de passaportes, requerimentos, licenças, ordens e avisos da Real Mesa Censória, do Ministério do Reino e da Intendência Geral da Polícia, livros de registos de embarcações, decretos, regimentos, manuscritos teatrais, folhetos, cartazes e

¹ Excetuam-se os trabalhos de Eleutério (2003), Costa Miranda (1974), Jorge Guerra (1992) e José Camões (2011).

² A base de dados *HTP online – Documentos para a História do Teatro em Portugal* encontra-se disponível em <http://ww3.fl.ul.pt/cethp>.

cartas pessoais, entre outros. A pesquisa biográfica sobre António José de Paula foi realizada, essencialmente, a partir de: escrituras de sociedades ou contratos de trabalho, que fornecem informação sobre os teatros onde trabalhou e com que funções; registos das décimas da cidade, que dão informação sobre a sua residência; avisos e ordens da Intendência da Geral da Polícia, que indicam quais as contingências da sua atividade como empresário teatral; e dos registos paroquiais, a partir dos quais se pretendeu traçar uma árvore genealógica.

Para a constituição do repertório teatral de Paula, quer como ator, autor e tradutor quer como empresário, o fundo em que se obteve mais informação foi o da Real Mesa Censória, onde se acham os pedidos de licença, os registos de obras apresentadas para deliberação e alguns manuscritos das peças. Evidentemente, para a compilação bibliográfica foi necessário consultar os catálogos de diversas bibliotecas, procurando neles não só os títulos que se recolheram aquando do levantamento de dados, mas também títulos, ou assuntos, semelhantes que pudessem corresponder a peças de que se conhece o conteúdo.

O método de pesquisa foi seguir todas as pistas deixadas por investigadores anteriores, todas as informações e pormenores dos documentos, e todas (ou quase todas) as hipóteses sugeridas pela vida de António José de Paula, daqueles que o rodearam a nível profissional e pessoal, dos locais onde viveu ou poderia ter vivido, sítios onde trabalhou, onde poderia ter trabalhado.

Apesar da aturada pesquisa, a obtenção de informação que possibilitasse recriar o percurso biográfico e profissional de Paula não foi suficiente para preencher todas as lacunas, subsistindo, por isso, algumas épocas de que nada se conhece da sua atividade.

Os dados que se expõem decorrem, portanto, maioritariamente, de informações retiradas de fontes primárias. Não podemos descartar, obviamente, a bibliografia anterior sobre António José de Paula, mas a informação aí recolhida será usada com parcimónia quando não se verifique a comprovação dos dados nela referidos através de documentação histórica. Os pesquisadores anteriores apresentaram resultados de acordo com a informação que detinham na altura e foram, por isso, um ponto de partida para o presente trabalho. É também por esta razão que por vezes serão colocadas hipóteses – para possibilitarem pontos de partida para novos investigadores.

Na apresentação da biografia e carreira teatral de António José de Paula seguir-se-á, tanto quanto possível, a ordem cronológica, apresentada por etapas, de acordo com os locais onde trabalhou.

Nota ortográfica

Usa-se o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990 em todo o texto, atualizando, inclusivamente, títulos e transcrições de fontes primárias e secundárias.

PERCURSO BIOGRÁFICO E PROFISSIONAL DE ANTÓNIO JOSÉ DE PAULA

O teatro em Lisboa no final do século XVIII

O funcionamento dos teatros em Lisboa no período pós-terramoto tem fases distintas que se diferenciam essencialmente em função do estímulo ou dos obstáculos que o sistema governativo cria à prática teatral pública.

Numa primeira fase, coincidente com a abertura do Teatro do Bairro Alto e a reabertura do Teatro da Rua dos Condes, recupera-se a atividade nos moldes anteriores: os espaços teatrais são alugados e/ou construídos por iniciativa de empresários, que procedem à contratação de companhias portuguesas ou estrangeiras, normalmente da Páscoa ao Entrudo do ano seguinte. Podem também ocorrer contratos mais prolongados, através de contrato coletivo, que incluem não só atores, mas também dançarinos, músicos, autores e outros trabalhadores dos teatros.

Até 1771, a atividade nos teatros públicos é impulsionada por empresários que, independentemente do seu ramo profissional de origem, investem e gerem os teatros, promovendo espetáculos com regularidade e elencos estáveis.

Neste contexto podemos salientar Agostinho da Silva (Teatro da Rua dos Condes), João Gomes Varela (Teatro do Bairro Alto), Henrique da Costa Passos (Teatro da Graça) e Bruno José do Vale, que, em 1770 se torna o empresário dos três principais teatros da capital³.

No entanto, o monopólio de Bruno José do Vale é de pouca duração, pois em 1771 surge a Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte, promovida por iniciativa de negociantes da cidade de Lisboa, cujos estatutos são aprovados a 17 de junho desse ano⁴. A Sociedade marca uma nova fase na gestão dos espaços teatrais, embora, no que concerne às qualidades do produto oferecido, não haja alterações. Reconhece-se que as receitas de bilheteira não são suficientes para manter os teatros e que há necessidade de financiamento público dos teatros. A Sociedade irá,

³ Sobre a atividade do Teatro do Bairro, ver Rita Delgado Martins, *A fábrica do Teatro do Bairro Alto (1761-1775)*; para a atividade do Teatro da Rua dos Condes, ver Licínia Rodrigues Ferreira, *O Teatro da Rua dos Condes: histórico e popular templo da arte* e para a atividade do Teatro da Graça, ver Francisco Gomes, *O Teatro da Graça na segunda metade do século XVIII* (Cf. *Bibliografia consultada*).

⁴ AA.VV. *Instituição da Sociedade estabelecida para a subsistência dos teatros públicos da corte*. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica, 1771. Sobre o funcionamento da Sociedade ver Almeida, 2007, pp. 216-231.

assim, contribuir para a produção de espetáculos tanto no Teatro do Bairro Alto, como no Teatro da Rua dos Condes e no Teatro da Graça.

Os Estatutos da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte confirmam um novo juízo sobre o teatro: é considerado um «bem de utilidade pública», razão pela qual surge uma nova regulamentação que intenta pôr mão numa atividade que anteriormente não estava regulada. No que concerne aos cómicos, estes são tratados como grupo profissional com direitos e deveres específicos e a sua profissão é regida por normas de funcionamento bem delineadas, que visam dar credibilidade à profissão e eliminar na letra da lei a conotação negativa que lhes era geralmente imputada.

Quanto à gestão dos espaços, para além de serem atribuídos géneros distintos a cada teatro – ao Teatro do Bairro Alto cabe a representação de dramas em português e ao Teatro da Rua dos Condes as óperas e comédias em italiano –, os dois teatros (e posteriormente o Teatro da Graça) são geridos por um corpo de diretores – os Diretores dos Teatros Públicos – formado por quatro elementos, ocupando-se cada um deles de uma área distinta: direção financeira, direção artística (planeamento e direção de ensaios e distribuição do elenco), direção dos espaços de representação (cenários, adereços, figurinos e iluminação) e direção dos edifícios e música (conservação e manutenção dos espaços do público e dos atores e seus alojamentos, a par de tudo o que se relaciona com música, desde orquestra a composições musicais). Serão estes «Diretores dos Teatros» os responsáveis pela submissão de pedidos de licença à Real Mesa Censória, seja para o Teatro da Rua dos Condes, Teatro do Bairro Alto ou Teatro da Graça

Apesar do cunho mecenático da Sociedade, ela não deixa de atender ao seu próprio sustento e, por isso, alguns dos estatutos criam regras no sentido de resolver um dos problemas mais comuns de défice financeiro: a falta de cobrança de camarotes e assentos na plateia.

A Sociedade tem uma duração prevista de seis anos. Contudo, a partir de fevereiro de 1775⁵, apesar de apenas terem passado quatro épocas teatrais desde a formação da

⁵ Os três únicos requerimentos conhecidos de 1775 são dois de 12 janeiro e um de 30 do mesmo mês. Outro documento que atesta que a Sociedade ainda se mantinha constituída em 1776 (ano previsto para a sua dissolução) é um contrato assinado a 3 de maio desse ano entre os Diretores da Sociedade e Guilherme Buck e David Osborne, representantes de uma companhia cômica inglesa, que alugará o teatro da Rua dos Condes «com todo o cenário e o mais que nela atualmente se acha preciso para as mesmas representações, excetuando o vestuário que deverá ser próprio da mesma Companhia», até ao final do mesmo de junho (*Contas dos Teatros Públicos da Corte*, caderno 1120 (23)). As *Contas dos Teatros Públicos da Corte* encontram-se arquivadas na Biblioteca do Instituto de Estudos Teatrais da

Sociedade, para além de acertos de contas⁶, pouco se sabe sobre a mesma, nomeadamente se ainda estaria em funcionamento.

No último quartel do século XVIII, a atividade teatral sofre vários reveses, como interdições, primeiro, por doença e consequente morte do rei D. José I, a 24 de fevereiro de 1777, e posteriormente pelo luto por D. Pedro III, entre 1786 e 1787. Para além dos óbitos na família real portuguesa, também as mortes na realeza estrangeira com laços com a família real portuguesa exigiam um período de luto geral que obrigava a demonstrações de pesar a nível nacional, durante as quais os teatros eram encerrados⁷. A estes momentos de inatividade somam-se as proibições de mulheres ou de intérpretes vivos em palco⁸, o que diminui consideravelmente a atuação sobre os tabladados. O reinado de D. Maria I é especialmente duro para os cómicos, por quem a rainha não nutre especial afeição ou interesse, promulgando diversas leis, ordens e avisos que impedem ou dificultam a sua atividade⁹.

Ainda neste período fecham portas o Teatro do Bairro Alto, por volta de 1775, e o Teatro da Graça em 1781. Em contracorrente, abre o Teatro do Salitre, em 1782.

A partir da regência do Príncipe Regente D. João, futuro João VI, iniciada a 1 de fevereiro de 1792, diminuem os obstáculos à atividade teatral retomada regularmente nos teatros da Rua dos Condes e do Salitre, que apresentam teatro declamado, que, por vezes, incluía partes cantadas e dançadas, e no Teatro S. Carlos, inaugurado em 1793,

Universidade de Coimbra, com a cota JF 6-8-70. O documento é composto por 16 cadernos (com os números 82, 83, 84, 89, 91, 93, 96, 321, 322, 324, 325, 326, 327, 328, 329 e 1120 (22)).

⁶ Ver *Contas dos Teatros Públicos da Corte*, ano de 1775.

⁷ Luísa Malato Borralho indica os seguintes lutos nacionais: «A 2 de julho de 1789, Luís Pinto informa Frei Manuel do Cenáculo dos quinze dias de luto de S. Majestade pela morte do delfim francês. A 19 de dezembro, quatro dias de luto pela morte da princesa Frederica Sofia Carlota. No primeiro de janeiro de 1790, luto de quinze dias pela morte da arquiduquesa Maria Ana, irmã do imperador austríaco. A 20 de abril, participação oficial de luto de dois meses pelo imperador austríaco, incluindo-se, no mesmo tempo, o luto pelo falecimento da arquiduquesa Isabel. A 26 de junho, luto de oito dias pela princesa Maria Ana Carolina, viúva do duque da Baviera» (Borralho, 2008, p. 90).

⁸ ANTT/IGP, lv. II, ff. 34-34v.

⁹ Cite-se a título de exemplo, o aviso de 13 de janeiro de 1784: «Sendo presentes à Rainha Nossa Senhora as escandalosas transgressões das leis divinas e humanas que se praticam e cometem no Teatro da Rua dos Condes, no do Salitre e na casa aí chamada da Assembleia, é a mesma senhora servida ordenar: que Vossa Senhoria passe logo aos ditos sítios do Salitre e Rua dos Condes e mande fechar os mesmos teatros e casa determinando que mais se não abram sem expressa licença de sua Majestade; e outrossim que Vossa Senhoria faça prender a um chamado Vitório que representa no Teatro da Rua dos Condes e a quem se deu baixa de cabo de esquadra; a José António, filho de Joaquim António, que representa no Teatro do Salitre; o outro Vitório que Vossa Senhoria já teve na cadeia por culpas de que se não corrigiu; a um rapaz chamado José Francisco que dança no Teatro da Rua dos Condes; a outro rapaz que se nomeia Serra, que é do mesmo teatro;» (ANTT/ IGP, lv.83, 103-103v); e, no mesmo ano, a 18 de Fevereiro, há notícia de que os atores abandonaram a Corte e de que apenas se permite a representação de espetáculos com figuras inanimadas (ANTT/ IGP, lv. II, ff. 34-34v).

dedicado desde a sua origem à ópera, embora também tenha acolhido espetáculos de outros géneros.

Este derradeiro período do século XVIII é bastante positivo e produtivo do ponto de vista teatral: não se conhecem muitas restrições à atividade e encontram-se três teatros a funcionar simultaneamente em Lisboa, tendo sido inaugurados dois espaços – o Teatro S. Carlos em Lisboa (1793) e o S. João no Porto (1798) –, e valorizadas as carreiras profissionais¹⁰. É consolidada a legitimidade da atividade teatral, considerando-se uma marca cultural de um povo, ideia que no século seguinte se materializará com a criação do Conservatório Nacional e com a construção de um Teatro Nacional.

Em termos de repertório, nota-se uma evolução entre 1755 e o final do século, que consiste, essencialmente, na mudança de influências estrangeiras e no modo de apropriação dos textos originais. Se no início do século XVIII ainda há uma grande influência da escola espanhola e do teatro do *Siglo de Oro*, em meados do século começa-se a dar mais peso aos autores italianos e à dramaturgia de língua francesa¹¹. Paralelamente, a produção nacional ganha também novo alento com uma série de novos dramaturgos (Nicolau Luís da Silva, Pedro António Pereira, Domingos dos Reis Quita, Domingos Caldas Barbosa, José Daniel Rodrigues da Costa, José Luís Baiardo, Manuel de Sousa, Manuel Rodrigues da Maia, entre muitos outros que permaneceram anónimos) que criavam peças originais e versões de textos estrangeiros.

No que toca à especificidade dos espetáculos, é, entre outras fontes, nos relatos de visitantes de outros países que podemos observar as características do teatro português, por oposição ao restante teatro europeu. O que mais impressionava os estrangeiros que assistiam ao teatro português era, por um lado, a sumptuosidade dos ornamentos, figurinos, adereços e cenários e, por outro, o facto de praticamente durante alguns períodos do último quartel do século XVIII o palco e a plateia estarem vedados às mulheres (Ruders, 1981, pp. 87-100), sendo os papéis femininos representados por homens e rapazes, que, na sua maioria, não escondiam a sua masculinidade. A par destes espetáculos, havia outros representados por bonecos. O público nacional,

¹⁰ A título de exemplo, refira-se o «Regulamento estabelecido para os empresários e atrizes do Teatro Nacional», de abril de 1801, que pretende «evitar as colisões que podem acontecer entre os empresários e os atores do Teatro Nacional e para manter a harmonia que convém a uma corporação ligada entre si por convenções e ajustes particulares, ainda que solenizados com títulos legais, se praticarão exatamente as normas seguintes» (ANTT/IGP, lv. 201, fl. 178v-181. 14.04.1801)

¹¹ O tema do repertório e das várias influências exercidas sobre a produção dramática nacional será abordado mais detalhadamente na segunda secção da Parte I.

habituação a estes elencos, aplaudia com agrado as representações, passando incólume pela sensação de estranheza partilhada entre estrangeiros. Em diversos comentários de público internacional é reprovada quer a qualidade dos atores, quer o tipo de cómico praticado, marcado, segundo essas mesmas opiniões, pela piada vulgar e alguma indecência. Por outro lado, é apreciada a qualidade dos músicos e dos cenários¹².

António José de Paula

É neste ambiente de alternância entre escassez e prolixidade teatral que virá à cena António José de Paula, cujo nome, inúmeras vezes referido em manuais de História do Teatro, é sinónimo de homem de teatro multifacetado.

O lugar que ocupa na História do Teatro em Portugal tem-lhe sido conferido essencialmente por duas circunstâncias: ter sido o primeiro ator e empresário português a exercer atividade no Brasil e o impulsionador do levantamento da proibição de as mulheres atuarem.

No âmbito dos estudos teatrais, o conhecimento da sua atividade resume-se em duas páginas.

A primeira referência que se conhece após a sua morte chega-nos através da *Revista do Conservatório Real* (anón., 1842) numa pequena resenha sobre a atividade do Teatro do Salitre, do qual Paula tomou a direção, em 1792. Aí se refere também a representação das três partes de *Frederico II*, originais de Luciano Comella, que lhe granjearam algum sucesso¹³:

Nos anos 93 ou 94 António José de Paula vindo do teatro do Rio de Janeiro, onde havia juntado alguns poucos haveres, estabeleceu-se no do Salitre, formando a sua companhia com alguns atores da Rua dos Condes e outros que já trazia. Na sua empresa foi feliz e esmerou-se em apresentar espetáculos aparatosos, tais como as três partes de *Frederico*; estava o público sequioso de teatro; era um ténue vagido da musa dramática, Paula viu coroado o seu esforço com algumas enchentes, e conseguiu ter um teatro sofrível, atentas as circunstâncias, e o pouco que então valia esta mercancia. (*Revista do Conservatório Real*, 1842)

¹² Vejam-se especialmente os comentários de Carl Ruders (1981); de Dumouriez (1766); de Costigan (1779); de James Murphy, (1789); de William Beckford (1839, 1989); de Darlymple (1774); e de Abbé Grosier (1781).

¹³ As três peças foram traduzidas por Paula e publicados em vida: Luciano Comella. *Frederico II, Rei da Prússia* (1ª parte). Lisboa: Of. José Aquino Bulhões, 1794; Luciano Comella. *Frederico II, Rei da Prússia* (2ª parte). Lisboa: Of. José Aquino Bulhões, 1794; Luciano Comella. *A Humanidade, terceira parte de Frederico II, Rei da Prússia*. Lisboa: Of. José Aquino Bulhões, 1794.

Na revista *Arquivo Pitoresco*, de 1840, num verbete sobre o autor Santos e Silva¹⁴, Inocêncio Francisco da Silva tece um rasgado elogio a António José de Paula como restaurador do teatro português:

(...) António José de Paula, a quem a fama se compraz de celebrar como uma das nossas notabilidades dramáticas, não só entre os seus coetâneos, mas ainda entre os que o precederam e seguiram no período de muitos anos. Por seus cuidados e esforços a cena portuguesa, surgindo do mais lastimoso abatimento, obteve elevar-se a um estado florescente, do qual voltou a decair irremediavelmente pela perda do seu restaurador. (Silva I. F., 1860)

O mesmo investigador numa entrada enciclopédica sobre António José de Paula (Silva & Aranha, tomo VIII, 1867, pp.208-209) afirma que pouco se sabe do autor. Infere que terá tido estudos, pois traduzia do francês e do espanhol e assinala que a primeira referência a António José de Paula data de 1768, enquanto parte do elenco do *Tartufo* de Molière, no Teatro do Bairro Alto, como se indica no impresso da tradução que Manuel de Sousa realizou para o espetáculo¹⁵. Lista ainda algumas obras suas como autor e tradutor: *Gratidão*, tradução de *Frederico II, rei da Prússia*, e de *Cid* (cuja autoria é indicada numa cópia manuscrita da peça em posse do bibliógrafo).

Teófilo Braga, a propósito do Teatro do Salitre, na *História do Teatro Português* (1871) adiciona os elementos da companhia e algum repertório, mas fundamenta a informação no artigo da *Revista do Conservatório* de 1842, não acrescentando, portanto, mais informação.

Sousa Bastos, baseando-se por sua vez em Teófilo Braga, dedica-lhe três entradas retomadas dos historiógrafos que o antecederam: na *Carteira do Artista* (1898), no *Dicionário de Teatro Português* (1908) e ainda em *Recordações de Teatro* (1947). Além das informações já apresentadas, acrescenta, erradamente, a data de morte (19 de maio 1803, quando a data exata é 24 do mesmo mês e ano) e uma tradução de *Mafoma* de Voltaire. Estes verbetes tornaram-se a fonte principal no que se refere à informação veiculada sobre a atividade de António José de Paula, tendo sido reproduzidos em compêndios de História do Teatro portugueses sem se apresentar nova investigação: Gustavo Matos Sequeira (1933), Jorge Faria (1938), Marie Noëlle Ciccica (2003) e Vanda Anastácio e Maria Alexandra Câmara (2005).

¹⁴ Tomás António Santos e Silva (12-04-1751, Setúbal - 19-01-1816, Lisboa) foi autor de obras de vários géneros, entre os quais o género dramático, para o qual terá tido o apoio de António José de Paula, enquanto empresário do Teatro do Salitre. Fez parte da Arcádia e da Academia das Belas Letras.

¹⁵ Molière. *Tartufo ou O hipócrita*, trad. Manuel de Sousa. Lisboa: Of. José da Silva Nazaré, 1786.

Em publicações sobre o teatro brasileiro, que salientam sobretudo o facto de António José de Paula ter levado a primeira companhia dramática portuguesa ao Brasil, igualmente se cita Sousa Bastos como fonte, sem adição de qualquer outro facto ou elemento biográfico: Múcio da Paixão (1936), José Galante de Sousa (1960), Leonardo Dantas da Silva (1987), Elizabeth de Azevedo (2008), Rosana Brescia (2010), Evelyn Werneck Lima (2007), entre outros.

Lugar à parte têm Costa Miranda (1974) que, nos seus estudos sobre teatro italiano em Portugal, reconheceu a contribuição de António José de Paula para a divulgação de autores como Metastásio, Zeno e Goldoni, reportando o nome do tradutor e ator através de testemunhos coevos; Jorge Valdemar Guerra (1992) que, num estudo sobre a casa da Ópera do Funchal, traz à luz documentação sobre uma sociedade teatral, de que Paula era sócio, que explorou esse teatro na época de 1779/80; e Laureano Carreira que, em *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII* (1988), associa nova documentação histórica, afirmando que terá sido por iniciativa de António José de Paula que foi revogada, em 1800, a proibição de as mulheres representarem.

Apenas em 2003, numa monografia dedicada a Luísa Todí, o investigador Vítor Luís Eleutério (Eleutério, 2003) concede maior atenção a António José de Paula – todo um capítulo lhe é dedicado e novos dados são acrescentados e corrigidos outros (como a data de morte, a morada em Setúbal e a ligação ao Teatro S. Carlos), apesar de a restante informação sobre a sua biografia se ater às recolhas de Sousa Bastos.

Mais recentemente foi alvo de uma comunicação de José Camões (2011) a propósito de uma pintura da autoria do Morgado de Setúbal, na qual é retratado.

Foi com intuito de resgatá-lo da sua condição de nota de rodapé, onde bastas vezes é mencionado nos estudos referidos, e conferir-lhe lugar no corpo do texto, que procedemos a investigações de que passamos a dar conta.

Elementos biográficos

Ignoram-se data e local de nascimento de António José de Paula e qualquer relação familiar. Sabe-se que morreu de apoplexia em 24 de maio de 1803, na Rua dos Condes, em Lisboa. Apesar de existirem dois assentos de óbito que registam o falecimento de António José de Paula, um nos registos paroquiais da freguesia de

S. José, na cidade de Lisboa (*RP1), e outro na freguesia de S. Sebastião, na, então, vila de Setúbal (*RP2), de onde também era, à data, paroquiano, nenhum deles fornece dados biográficos adicionais: indicam que era solteiro e que se desconhecia a sua filiação, mencionando, ainda, ter deixado testamento¹⁶.

Desconhece-se a identidade do participante do óbito. É possível que tivesse sido algum criado ou membro da companhia que residisse nas casas do Teatro da Rua dos Condes – que, à semelhança de outros, contava com casas de habitação para membros da companhia, como cómicos, bailarinos e outros funcionários – cujo trato não extravasaria o estritamente socioprofissional para áreas de maior intimidade, justificando-se, assim, que não tenham sido indicados os nomes dos pais, que deveriam figurar nos assentos de óbitos de solteiros¹⁷. A existência do testamento certamente colmataria estas lacunas. No entanto, o Livro de Testamentos/ Registo de Distribuição de Escrituras e Testamentos de Setúbal, onde se encontraria o traslado fiel do documento, ardeu no incêndio de 1910, que destruiu parte do acervo do Arquivo Municipal de Setúbal.

Sabe-se por outras vias documentais (*ADL 16) que Manuel Batista de Paula foi o testamenteiro e herdeiro de António José de Paula. O facto de partilharem o mesmo apelido pode sugerir um parentesco que não é de correlação imediata. Sousa Bastos (1947, pp. 20-22) atribui-lhes uma relação de literal nepotismo, identificando-o como sobrinho sem, no entanto, indicar fontes.

Ao contrário do que aconteceu com o «tio», a informação sobre o «sobrinho» foi mais fácil de descortinar¹⁸. A investigação, contudo, não revelou nenhum antepassado que lhe fizesse chegar o apelido «de Paula», quer por via materna quer por via paterna. Manuel Batista nasce no Funchal em 6 de janeiro de 1767, filho de Maria Madalena de São João Bettencourt (natural de Cascais ou de S. Miguel, Açores)¹⁹ e de Bartolomeu

¹⁶ O testamento foi aprovado no notário da «vila de Setúbal pelo tabelião da mesma vila João Crisóstomo Antunes em dezanove dias do mês de fevereiro» de 1803, como se pode ler na escritura de obrigação e quitação entre Manuel Batista de Paula (herdeiro principal de António José de Paula) e Pedro Pinheiro (criado e também herdeiro de António José de Paula), na qual Manuel Batista finaliza o pagamento do montante atribuído por Paula em testamento a Pedro Pinheiro (*ADL 16). Os testamentos fechados eram abertos na presença de um notário ou de um dignatário eclesiástico, sendo os atos do testamento, aprovação e termo de abertura copiados para o Livro do Registo Geral de Testamentos.

¹⁷ A prática corrente nos assentos paroquiais era, no caso de o falecido ser casado ou viúvo, indicar o nome do cônjuge e, no caso de ser solteiro, indicar o nome dos pais ou, pelo menos, o do pai, independentemente da idade do falecido.

¹⁸ Neste processo agradeço ao meu orientador, José Camões, que realizou parte da investigação genealógica.

¹⁹ A oscilação da naturalidade de Madalena de São João Bettencourt (Cascais, como está indicado no assento de casamento (ARM, Paróquia da Sé, lv. 59, f. 122 v) e S. Miguel, Açores, referida no

Ornelas (natural do Funchal, Madeira), neto materno de Jean Baptiste (natural de França) e de Joana de Medeiros Bettencourt (natural de S. Miguel, Açores). A adoção do apelido «de Paula», com que assinará documentos oficiais, decorre mais tardiamente.

Se seguíssemos o raciocínio intuitivo de Sousa Bastos, António José de Paula teria de ser irmão de Madalena de São João Bettencourt ou de Bartolomeu Ornelas. Nos registos paroquiais madeirenses não se encontraram registos de irmãos de Bartolomeu de Ornelas. Não se conseguiu, por enquanto, encontrar outra descendência de Jean Baptiste e Joana de Medeiros, a não ser a mãe de Manuel Batista de Paula, o que dificulta a descoberta de um laço de parentesco entre António José de Paula e Manuel Batista de Paula (ver Figura 1).

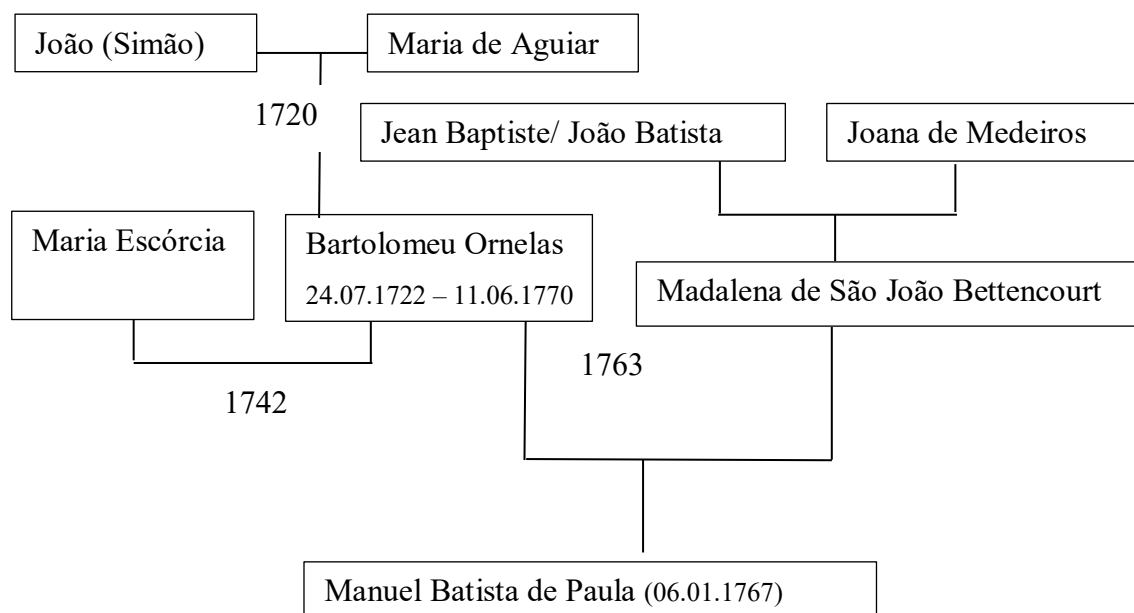


Figura 1 - Árvore genealógica de Manuel Batista de Paula.

No entanto, por outra documentação que não a genealógica, é possível apontar convivências entre os dois ramos do apelido «de Paula». Sabe-se que no ano de 1778 António José de Paula se desloca para a ilha da Madeira, como diretor e primeiro galã do Teatro do Funchal, cidade onde residia Madalena de São João Bettencourt, viúva desde 1770, mãe de Manuel Batista, então com 11 anos de idade. Não há provas de que se tenham conhecido, no entanto a proximidade espacial voltará a repetir-se no fim das suas vidas, em Setúbal, onde, em 1801, tanto António José de Paula como Madalena de

nascimento do filho Manuel Baptista (ARM, Paróquia da Sé/ Paróquia do Funchal, lv.27, fl.138)) implica um maior número de livros paroquiais a consultar dispersos por variadas freguesias, tendo sido vistos os livros relativos a todas as freguesias do concelho de Cascais, mas a mesma exaustividade não pôde ser aplicada às paróquias da Ilha de S. Miguel por força da dificuldade de leitura das imagens digitalizadas.

São João são paroquianos da mesma freguesia de S. Sebastião²⁰. A partir destes dados pode supor-se que António José de Paula e Manuel Batista terão tido algum tipo de relacionamento ao longo de mais de vinte anos. António José poderá ter ocupado o lugar da figura paterna na vida de Manuel Batista: introduziu-o no negócio teatral, tornou-o seu herdeiro e deixou-lhe o apelido.

A filiação de António José de Paula é tanto mais difícil de determinar quando, a juntar à referência «cujos pais se ignoram», se adivinha uma ascendência multirracial, uma vez que é referido como «mulato» no Livro dos Arruamentos da Freguesia das Mercês, (1765, f. 68)²¹; Bocage caracteriza-o como «mestiço nas feições, crespo em melena» no soneto que lhe dedica quando é ator e empresário no Teatro do Salitre (Bocage, 1875, p. 353; *FS 5)²²; embora sem o ter conhecido pessoalmente, Inocêncio F. da Silva assinala-lhe a «cor parda», acrescentando que ouvira seu pai referir-se-lhe em tom elogioso (Silva & Aranha, 1867, p. 208)²³.

Quanto à sua naturalidade, se Teófilo Braga o dá como cabo-verdiano, já Inocêncio F. da Silva aponta noutras direções, afirmando que «muitos o supunham natural do Brasil», mas que o próprio António José de Paula declara, no prólogo de uma obra inédita, que o bibliógrafo afirma possuir, «ser *nascido em uma das ilhas portuguesas*» (Silva & Aranha, 1867, p. 208)²⁴. A passagem pela Madeira em 1778-1780 e a ligação afetiva à própria ilha e aos seus habitantes²⁵ exponenciam conjecturas sobre a sua naturalidade como funchalense, embora não haja dados que as corroborem.

²⁰ O mesmo livro de óbitos da freguesia de S. Sebastião, em Setúbal, que regista a morte de António José de Paula, anota no f. 243 o falecimento de «Dona Maria Madalena de São João Bettencourt» a 28 de maio de 1801 (*RP3).

²¹ Na verba referente ao inquilino «António, o mulato, cómico», remete-se para o n.º 54 do Livro de Maneios da Freguesia das Mercês, que lista os atores do Teatro do Bairro Alto, sendo António José de Paula o único que ostenta este atributo.

²² Anísio Franco, na comunicação *António José de Paula e Morgado de Setúbal: o triunfo da comédia*, apresentada no colóquio «O teatro em Setúbal – artistas, agentes e espaços do séc. XVIII» (Arquivo Distrital de Setúbal, 20 de junho de 2017), refere que a caracterização física do soneto se refere à personagem de Frederico II e não ao ator António José de Paula. Segundo Anísio Franco, Frederico II era moreno, apresentando alguns traços negroides.

²³ A ascensão social no seio intelectual não é exclusiva de Paula, pois também José Anastácio da Cunha (matemático português, 1744-1787) tinha ascendência mulata, sendo seu pai, Lourenço da Cunha, filho de uma escrava e de «pai incógnito» (informação fornecida por José Camões). Outros mulatos com papéis relevantes nas artes portuguesas vieram do Brasil, como Domingos Caldas Barbosa, que presidiu à Nova Arcádia.

²⁴ Desconhece-se o texto a que Inocêncio F. da Silva se refere.

²⁵ Em *Vieira, o restaurador de Pernambuco*, composição de Paula, faz-se uma referência afetiva à Ilha da Madeira:

«Henrique Dias Insula feliz que foste o berço
onde tantas virtudes se criaram
as graças eu te rendo pelo herói,
restaurador da nossa liberdade.

Para além das levantadas quanto ao local, é também possível urdir hipóteses quanto à data de nascimento: sabendo-se que António José de Paula assina um contrato em 1763 (de que se falará adiante) e tendo em conta que os menores de 25 anos, solteiros, necessitavam de um curador em atos legais, podemos partir do princípio de que teria mais de 25 anos na altura, ou seja, que teria nascido em ano anterior a 1738. Juntando a este dado a data da sua morte, 24 de maio de 1803, conclui-se que terá morrido depois dos 65 anos de idade.

Em janeiro de 1804, Manuel Batista de Paula, coloca um anúncio na *Gazeta de Lisboa* para venda de «uma propriedade de casas nobres de dois andares, com frente e portas para três ruas, cocheira, boa cavalaria e armazéns, sita na Rua Direita de S. Sebastião, na vila de Setúbal». A casa na, agora, rua Arronches Junqueiro estava à venda por «7200\$000 réis, livre de foro ou outra alguma pensão» (*GL 9). Nesta rua encontra-se uma casa que poderá corresponder à propriedade posta à venda (*IMG 2), residência provável de António José de Paula (e não de Madalena de São João, uma vez que Manuel Batista apenas a colocou à venda após a morte de Paula).

Em 1796 Paula adquire uma propriedade em Setúbal. A escritura, celebrada no Cartório Notarial do tabelião Francisco Borja, a 6 de dezembro, informa que a propriedade, descrita como «casas barracas com seus quintais contíguos», se situava «no sítio de Palhais, termo da vila de Setúbal, cujo prédio confronta do lado norte com barracas, do sul com estrada pública, de nascente com o curral do concelho onde se mata o gado e a poente com o largo e muralha da fortaleza» (*ADL 10). Uma localização possível para esse terreno seria no quarteirão delimitado, atualmente pela Avenida Bento Gonçalves, Avenida Jaime Cortesão e Rua Formosa (*IMG 3) – fora do centro e perto da estrada pública que já existia à época. O facto de a descrição do terreno referir edifícios de pouca qualidade – «casa barracas» – e de os mesmos se situarem no termo da vila, aponta para a possibilidade de Paula desejar fazer algum tipo de construção, quiçá, um espaço teatral onde pudesse apresentar-se com as suas companhias – esta hipótese é alimentada pela toponímia de uma rua no centro do quarteirão, designada hoje como Rua dos Comediantes, antiga Azinhaga dos Comediantes.

António Funchalenses fiéis, nobres soldados,
em lâminas de bronze aos vindouros
o retrato mostrai do grão Vieira
antes que a lusa América, vos tire
por grata ao seu valor a vossa glória,
colocando no templo da memória.» (CODAJ, II, ff.58-58v)

Teatro do Bairro Alto

As quatro décadas de vida profissional de António José de Paula iniciam-se, possivelmente, em Lisboa, onde Paula se estabelecerá a maior parte da sua vida.

A carreira teatral, especificamente a da interpretação, não era uma atividade socialmente respeitada a nível profissional, não sendo a primeira escolha profissional de alguns cómicos, que a exerciam como segunda, abandonando a primeira²⁶. Para Paula, no entanto, parece ter sido uma eleição pessoal, pois não só se desconhece qualquer outra profissão anterior, como também o elogio dramático que Bocage lhe compôs, no qual traça de forma subtil a trajetória de António José de Paula pelos palcos, evidencia que, desde o início, o teatro terá sido uma vocação.

Nos campos desiguais onde Tália
E a carrancuda irmã, com riso e pranto
Melhoram corações o vício punem,
Ousei, com rosto imberbe e planta incerta,
Dos Barons, dos Lekains²⁷, seguir a estrada. (Bocage, 1806, p. 88. *FS 6)

O Teatro do Bairro Alto, designação que correspondeu a mais que um edifício, é o nome atribuído a partir de 1761 à Casa da Ópera erguida no Palácio Conde de Soure, na Rua da Rosa das Partilhas, freguesia das Mercês, em Lisboa, e foi, que se saiba, o primeiro espaço teatral a acolher o jovem ator António José de Paula, o cómico mulato.

Não há informações sobre a data de estreia de Paula como ator. O primeiro contrato que se conhece coloca-o no Teatro do Bairro Alto no ano de 1763, ao lado dos cómicos Lourenço António, João de Sousa, Rodrigo César, João Florêncio, Quitéria Margarida, Teresa Joaquina, Teófilo Pedro e Francisco de Sousa e do autor Nicolau Luís. A administração do Teatro do Bairro Alto, exercida por João Gomes Varela, Francisco Luís e João da Silva Barros, contrata para o seu espaço o elenco e autor acima

²⁶ A este propósito leia-se o ofício de 21 de março de 1789 para o Juiz do Crime de Santa Catarina, que, mais de 20 anos depois, reflete a ambivalência profissional dos cómicos: «Vista a informação que vossa mercê me dá de alguns dos cómicos e dançarinos do Teatro do Salitre duvidarem continuar a trabalhar no mesmo teatro com o pretexto de quererem mais do que haviam ajustado em suas primeiras escrituras que haviam celebrado com o empresário do dito teatro, vossa mercê [Corregedor do Crime do Bairro de Santa Catarina] logo que este receber fará ir à sua presença os mesmos cómicos e dançarinos, e não querendo estar pelas mesmas escrituras e continuarem a trabalhar no mesmo teatro lhes fará assinar termo de não entrarem em outros teatros a trabalhar, mas sim de usarem dos *ofícios que aprenderam*, visto estarem primeiro os teatros da corte serem servidos do que outros quaisquer do reino, e todo aquele que duvidar assinar o referido termo o mandará vossa mercê prender à minha ordem e me dará imediata parte» (ANTT/ IGP, lv. 194, f. 118; ênfase do original). Deste documento infere-se que os cómicos tinham exercido outros ofícios antes de ingressarem nos elencos dos teatros, os quais teriam de retomar caso quisessem denunciar o contrato em vigor com o Teatro do Salitre.

²⁷ Michel Boyron (1653-1729), conhecido como Baron, foi um célebre ator francês dos séculos XVII e XVIII. Henri-Louis Caïn (1729-1778), conhecido como Lekain, foi um ator francês de tragédia do século XVIII.

mencionados, para a época de 1763/1764, com início no dia de Páscoa de 1763 e término no Entrudo de 1764. O contrato estabelecia as seguintes obrigações para ambas as partes: os empresários obrigam-se ao pagamento dos salários por dia de representação, mesmo em caso de doença não superior a um mês; os atores empenham-se no cumprimento de várias cláusulas, como a assiduidade aos ensaios e apresentações, o uso obrigatório dos «vestidos e ornatos conducentes aos seus caracteres» nas apresentações, proibição de convívio com o público nos trajes da personagem, o prazo máximo de 15 dias para conhecer os seus papéis, a participação obrigatória em dois benefícios para duas instituições, a representação em bailados e de qualquer texto indicado pelos empresários, mantendo sigilo sobre os textos a representar (*ADL 1).

O contrato é omissivo quanto aos tipos de papel que cada ator deve desempenhar; revela, porém, que Paula não recebia dos salários mais elevados, sendo pago como a maioria dos atores: 1\$200 por dia de representação (ver Tabela 1).

Nome	Vencimento por dia de representação
Lourenço António	1\$600
João de Sousa	1\$600
Rodrigo César	1\$600
João Florêncio	1\$200
António José de Paula	1\$200
Quitéria Margarida	1\$200
Teresa Joaquina	1\$200
Teófilo Pedro	\$960
Francisco de Sousa	\$800 (quando entrar em qualquer comédia ou ópera); \$400 (quando se ocupar em outro qualquer ministério)
Nicolau Luís (autor, tradutor)	2\$000 (original); 2 tostões (tradução/ adaptação)

Tabela 1 - Tabela de vencimentos do elenco do Teatro do Bairro Alto na época 1763/1764.

A companhia apresenta dois espetáculos semanais entre a Páscoa e 15 de novembro, e desta data até ao final do contrato (Carnaval de 1764) aumenta para três o número semanal de apresentações, perfazendo um total de 136 réeitas²⁸. Do repertório teatral para esta época o único título que conseguimos confirmar é *A bela selvagem* de Carlo Goldoni²⁹, que num manuscrito datado de 1763 tem a indicação de que seria para representar no Teatro do Bairro Alto. Atendendo à tipologia das personagens e à hierarquia que a tabela salarial deixa adivinhar é provável que Paula tenha

²⁸ *Contas do principio do teatro da casa da ópera do Bairro Alto*, BNP, cota: COD 7178. fl. 5.

²⁹ Carlo Goldoni. *Comédia nova, Composta no Idioma italiano pelo Dr. Carlo Goldoni, Traduzida na língua portuguesa, para se representar no Teatro do Bairro Alto* (ms.), 1763, ANTT / RMC, cx. 235, nº 545.

desempenhado o papel do selvagem Zadir, amante de Delmira, ou um dos capitães portugueses.

É esta a primeira contratação que se conhece de António José de Paula, não sendo muito provável que o ator tivesse iniciado a sua carreira naquele teatro nos dois anos antecedentes, uma vez que o ano em que o teatro abriu terá sido eventualmente preenchido com espetáculos de bonifrates e o segundo ano com espetáculos com forte componente de dança (Martins, R.D., 2017).

Época 1764/1765

Na época de 1764/65, os empresários da Rua dos Condes e do Teatro do Bairro Alto estabelecem uma sociedade que repartirá os lucros e prejuízos dos dois teatros entre os vários sócios. No entanto, após a assinatura do contrato de sociedade, surgem controvérsias que serão resolvidas por um aditamento à escritura, assinado cerca de um mês e meio depois, em abril de 1764, no qual se estipula a distribuição de atores pelos dois espaços. Paula figura entre os nomes acertados para o Bairro Alto (*ADL 3):

Nome	Vencimento
Cecília Rosa, Luísa, Isabel Ifigénia, António José	400\$000 e casas por ano
José Félix	2\$400 por récita
Rodrigo César	2\$000 por récita
António Jorge	1\$800 por récita
Quitéria	1\$600 por récita
António Martins	1\$600 por récita
Lourenço António	1\$400 por récita
António José de Paula	1\$200 por récita
Teresa	1\$200 por récita
João Florêncio	1\$200 por récita
Teófilo	\$960 por récita
Gertrudes	\$800 por récita
Ana	\$800 por récita

Tabela 2 - Nomes contratados para o Teatro do Bairro Alto e respetivo vencimento.

A companhia do Teatro do Bairro Alto faz ainda novas contratações, onde se encontram as irmãs Aguiar (Cecília Rosa, Luísa e Isabel Ifigénia), futuras estrelas de primeira ordem do teatro português de Setecentos.

Neste contrato não há cláusulas específicas dedicadas aos cómicos, sendo dado relevo às obrigações dos empresários João Gomes Varela, João da Silva Barros e Francisco Luís pelo Teatro do Bairro Alto e Agostinho da Silva pelo Teatro da Rua dos Condes, que explicitam as regras para a sociedade estabelecida entre os dois teatros. No que concerne aos cómicos, apenas se determina que os atores de uma e outra companhia não poderão transmutar de teatro sem acordo prévio entre os empresários.

O que se pode inferir do aditamento à escritura é que houve circulação de cómicos de um teatro para o outro após a constituição da sociedade entre os empresários dos dois teatros e que uma das partes, sentindo-se lesada com a perda de membros do seu elenco, terá tido necessidade de o fixar para cada teatro. O aditamento instituiu que a partir desse momento cada cómico se encontrava sujeito a um teatro específico, não podendo os empresários aliciar cómicos do outro teatro para o seu, e fixou o elenco de cada um dos espaços teatrais.

Nesta época teatral, Paula terá representado nas seguintes peças do repertório: *O criado astucioso*, *Codro Múcio Romano*, *O lavrador honrado* de Caldéron de la Barca, *Córdova restaurada ou Amor da pátria* de Pietro Chiari, *O médico holandês* e *A dalmatina*, ambas de Goldoni³⁰.

Época 1765/1766

A temporada de 1765/66 é atribulada para os cómicos do Teatro do Bairro Alto, uma vez que de 5 de julho de 1765 a 5 de julho de 1766 uma companhia italiana, trazida pelo empresário João Gomes Varela, ocupa o seu local de trabalho. Do repertório falado em português apresentado em 1765, entre a Páscoa e julho, apenas se conhece *A doente fingida e o médico honrado*, de Goldoni. Contudo, no livro de registos das *Contas do Teatro do Bairro Alto* é contabilizado um total de «135 récitas Italianas e Portuguesas»³¹, sem que seja possível distinguir o número de umas e de outras.

Apesar da curta temporada do Teatro do Bairro Alto com a companhia portuguesa (da Páscoa a julho), Paula terá aí atuado, visto que os registos do Livro de Arruamentos da Freguesia das Mercês para o ano de 1765 o indicam como morador nas Casas do Conde de Soure³², e também na Rua da Vinha³³, nas proximidades do Teatro do Bairro Alto. O duplo registo de morada poderá estar eventualmente relacionado com o facto de não ter exercido a sua profissão na Casa da Ópera do Bairro Alto durante a época completa. Assim, terá residido na Rua da Vinha, quando não estava ligado ao Teatro do Bairro Alto, e, enquanto lá trabalhava, nas Casas do Conde de Soure. Exatamente nas mesmas circunstâncias se encontrou o ator João de Sousa, que também se mudou do palácio do Conde de Soure para o mesmo prédio da Rua da Vinha que António José de Paula habitou.

³⁰ Lista feita a partir da informação disponibilizada por Rita Martins (2017).

³¹ CTBA, f. 14v.

³² AHTC, Décimas da Cidade de Lisboa, Livro dos Arruamentos da Freguesia das Mercês, 1765, f.34.

³³ AHTC, Décimas da Cidade de Lisboa, Livro dos Arruamentos da Freguesia das Mercês, 1765, f.68.

Época 1766/1767

A instabilidade verificada na época anterior terá motivado um grupo de cómicos de ambos os teatros de Lisboa a constituir uma companhia, a 30 de janeiro de 1766, para «representarem em uma ou mais casas de ópera que nesta corte se abrir ou nas que já atualmente trabalham»³⁴. Assinaram a escritura Pedro António Pereira, Rodrigo César, João de Sousa, António Jorge, José Félix da Costa e António Manuel. É possível que seja esta a companhia que se associou aos empresários do Teatro do Bairro Alto entre julho de 1766 e o Carnaval de 1767, cuja contabilidade se encontra registada no Livro das Contas do Teatro do Bairro Alto (Martins R. D., 2017).

Paula não integrou a companhia, mas terá continuado a representar na Casa de Ópera do Conde de Soure, onde manteve residência, até ao ano de 1769³⁵.

Época 1767/1768

Na temporada seguinte o Teatro do Bairro Alto apresenta programação regular, como evidenciam as *Contas*, com cerca de 15 récitas mensais. O repertório foi constituído maioritariamente por peças de autores espanhóis, havendo, contudo, lugar para a dramaturgia italiana, portuguesa e francesa.

É provável que Paula tenha representado o tipo do galã; no entanto, a análise dos vencimentos de toda a companhia evidencia uma descida na hierarquia remuneratória, sendo o intérprete com salário mais baixo, apenas igualado ao do escriturário, Teodoro Clemente. Paula tem um vencimento mensal de 10\$000, a que acresce «casas pagas» dentro do palácio³⁶.

SALÁRIOS 1767			
Cecília Rosa	56\$400	João de Almeida	18\$000
Maria Joaquina e seu pai	50\$000	Luísa Aguiar	14\$400
Pedro António Pereira e sua mulher	50\$000	Teresa	12\$000
José Teles	28\$800	João Florêncio	11\$000
António Jorge	22\$000	Lourenço António	11\$000
João de Sousa	22\$000	António José de Paula	10\$000
Silvestre Vicente	22\$000	Teodoro Clemente (escriturário)	10\$000
José da Cunha	22\$000	Manuel José Neves (contra regra)	8\$000
Rodrigo César	22\$000	Nicolau Luís (autor)	20\$000

Tabela 3 - Vencimentos elenco do Teatro do Bairro Alto na época de 1767/68.

³⁴ Livro de Notas do 7.º Cartório Notarial de Lisboa, of. B, cx. 9, liv. 3, f. 55-55v.

³⁵ AHTC, Décimas da Cidade de Lisboa, Livro dos Manceios da Freguesia das Mercês, 1766. Em documentos oficiais ocorre por diversas vezes a oscilação entre o apelido Paula e Pádua.

³⁶ Existem indicações de pagamentos, onde se incluem o vencimento de António José de Paula, para os meses de abril de 1767 a fevereiro de 1768 no Teatro do Bairro Alto (BNP, CTBA, ff. 25v, 41, 50, 59, 68, 77, 86, 95, 102 e 112).

Época 1768/1769

Na época de 1768/69, um dos espetáculos do Teatro do Bairro Alto foi a comédia *Tartufo*, apresentada numa versão antijesuítica,³⁷ da qual Paula integra o elenco juntamente como Cecília de Aguiar, Luísa Aguiar (a futura Luísa Todi) e Pedro António Pereira. Paula desempenhou o papel de «Valério, amante de Lauriana»³⁸, encarnando o galã.

Época 1769/1770

Não é certo em que época Paula se iniciou nas lides dramatúrgicas, mas as primeiras manifestações documentadas do seu trabalho como autor surgem em 1769, através de registos nos livros da Real Mesa Censória, em que é requerente de pedidos de impressão de algumas comédias.

Documentação anterior que poderia esclarecer sobre a produção teatral não se encontrou ainda.

É no arquivo da Real Mesa Censória, fundada a 5 de abril de 1768, que hoje em dia podemos recolher a maior parte da informação sobre o repertório teatral (entre outra), quer sobre os textos e espetáculos que foram permitidos, quer sobre os que o não foram. A este órgão censório eram submetidos a exame anúncios e cartazes, bem como os textos para representação e publicação, que, depois de escrutinados por censores da «especialidade», nomeados pelo Presidente da Mesa, poderiam receber um de três despachos: aprovados, escusados ou suprimidos³⁹. No caso de se tratar de um texto para

³⁷ Molière. *Tartufo ou O hipócrita*, trad. Manuel de Sousa. Lisboa: Of. José da Silva Nazaré, 1768. Nesta peça, Tartufo é retratado como membro da Companhia de Jesus, dando à peça uma conotação política, fomentada pelo Marquês de Pombal, primeiro-ministro do reino, que terá encomendado o próprio espetáculo, de forma a instigar o ódio sobre os jesuítas. Assistiram à apresentação altas figuras da hierarquia portuguesa, onde se inclui o rei D. José I e a família real, legitimando desta forma a adaptação político-ideológica do texto de Molière (Ciccia, 2003).

³⁸ O elenco tinha a seguinte distribuição:

Francisco Xavier	Andreza, mãe de Ambrósio
Silvestre Vicente	Ambrósio, marido de Jacinta
Cecília Rosa	Jacinta, mulher de Ambrósio
António Manuel	Florindo, filho de Ambrósio
Maria Joaquina	Lauriana, filha de Ambrósio
António José de Paula	Valério, amante de Lauriana
José Félix	Alexandre, cunhado de Ambrósio
Pedro António Pereira	Tartufo, jesuíta, hipócrita
Luísa Rosa	Faustina, criada de Lauriana
(Figura que não fala)	Domingas, criada de Andreza
José da Cunha	Um escrivo
João de Sousa	Um ministro

³⁹ Sobre o funcionamento da Real Mesa Censória ver, entre outros, Maria Adelaide Marques (*A Real Mesa Censória e a cultura nacional: aspetos da geografia cultural portuguesa no século XVIII*. Coimbra:

publicação poderia ser submetido a apreciação pelo próprio autor ou tradutor, pela casa impressora ou pelo livreiro onde os folhetos se iriam vender, ou ainda por um patrocinador. No caso de textos para representação, a submissão era feita pelo autor ou tradutor, ou pelos empresários do teatro.

Deste modo, por exclusão de partes, os vários requerimentos feitos por António José de Paula à Real Mesa Censória para obtenção de licença de representação ou impressão de peças neste ano de 1769 terão sido submetidos como pedidos de produções suas.

A 22 de maio de 1769, a comédia *Os extravagantes*, entregue por António José de Paula na Real Mesa Censória, depois de analisada pelo Padre Mestre António Pereira, é mandada suprimir. Os registos do despacho para o censor não explicitam se a finalidade do requerimento era impressão ou representação, e, neste caso, para que teatro (*RMC 1 e 2).

Semelhante destino sofreram as três outras comédias que António José de Paula entregou na Real Mesa Censória no mesmo ano com pedidos de impressão: *Lances de valor e zelos* (*RMC 3, 4 e 5), *O pai confundido* (*RMC 6, 7 e 8) e *A italiana em Lisboa* (*RMC 9, 10 e 11).

A ligação de António José de Paula ao Teatro do Bairro Alto como autor só surgirá documentada no ano seguinte. No entanto, é possível que estas comédias submetidas para impressão tivessem sido representadas neste teatro; ou, por outro lado, o projeto de impressão poderá ser uma tentativa de exibir o seu valor literário perante o empresário João Gomes Varela e de obter reconhecimento na qualidade de autor⁴⁰.

No poema de despedida que recitará perto do final da sua carreira profissional, António José de Paula declara que «vi[u] que, émulos, iguais, o ator e o vate/ Deviam florescer nas artes suas» (Bocage, 1853, p. 70. *FS 6), recebendo as duas manifestações do génio artístico idêntica atenção e dedicação. Estes versos refletem aquilo que terá sido a sua atividade: autor e ator.

No repertório elencado para a época de 1769/70⁴¹ no Teatro do Bairro Alto não há referência aos textos acima mencionados. No entanto, inclui os títulos *D. João de Espina* de José de Cañizares (1676-1750) e *Adriano em Roma*, que serão em épocas

Imprensa Universitária, 1963) ou Maria Teresa Payan Martins (*A censura literária em Portugal nos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: FCG e FCT/MC, 2005).

⁴⁰ Sobre o desejo de António José de Paula de ser reconhecido como autor, leia-se o artigo de José Camões (2011), no qual é demonstrado que foi como autor que António José de Paula quis ser retratado e lembrado, anos mais tarde.

⁴¹ Ver apêndice 2. *Repertório*.

futuras objetos de requerimentos para representação de António José de Paula, em 1771 e 1775, respetivamente (*RMC 13, 14 e 15; *RMC 41). Admitindo a hipótese de que estes dois títulos correspondam aos textos apresentados por Paula posteriormente em requerimentos, é plausível extrapolar que tenha trabalhado como autor no Teatro do Bairro Alto já neste ano. Coloca-se ainda a possibilidade de que haja outros títulos em que tenha colaborado. Não se conhecem outros autores associados a estes títulos, o que reforça a autoria de Paula.

Época 1770/1771

Em 1770, há notícia de que as obras dramáticas de António José de Paula chegam ao palco, pois no f. 292v do *Livro das Contas do Teatro do Bairro Alto* refere-se: «Fazenda que veio em junho para a comédia de António de Paula *O vilão enfatuado*». Esta é a primeira indicação exata de que Paula terá granjeado o estatuto de autor representado na companhia do Bairro Alto. O pagamento como autor é feito à parte, pois Paula apenas está contratado como ator⁴².

Como ator, terá atuado apenas nas comédias portuguesas, uma vez que o seu nome não se encontra entre o dos outros intérpretes dos «drammi giocosi per musica» em italiano apresentados na Casa da Ópera do Conde de Soure⁴³.

O pagamento pelas obras escritas é feito à parte e soma-se ao salário que auferia mensalmente como ator, 7\$270, e às casas pagas. O decréscimo no salário de António José de Paula dos 10\$000 de 1767 para o valor atual é comum ao restante elenco. A descida dos vencimentos reflete uma submissão a uma ordem do Senado que obrigava a que os atores passassem a receber 10 salários anuais e não os 8 correntes. Os empresários cumprem a nova regra dividindo o valor anual dos vencimentos por 10 meses, fazendo com que continuem a despendar o mesmo montante com cada membro da companhia (Martins R. D., 2017).

SALÁRIOS 1770			
Pedro António Pereira e sua mulher	40\$920	Teodoro Clemente (escriturário do TBA)	12\$000
Cecília Rosa	36\$365	Manuel José Neves (contra regra)	12\$000
Silvestre Vicente e sua filha	31\$820	João de Almeida	11\$820
Bernarda Maria	30\$000	António Manuel	10\$000
Joana Inácia	24\$000	Lourenço António	8\$000

⁴² Nas *Contas do Teatro do Bairro Alto* podemos observar que Nicolau Luís, contratado como autor, recebe mensalmente pela produção de comédias.

⁴³ Ver libreto de *Il viaggiatore ridicolo* (Lisboa: Imprensa Régia, 1770), com letra de Goldoni e música de Giuseppe Scolari; de *Il beiglierei di Caramania* (Lisboa: Of. António Domingues Galhardo, 1771), com libreto de Girolamo Tonioli e música de Giuseppe Scolari; e de *L'incognita perseguitata* (Lisboa: Of. António Domingues Galhardo, 1770), com libreto de Giuseppe Petrosellini e música de Niccolò Piccinni.

José Teles	23\$636	João Florêncio	7\$270
João de Sousa	16\$363	António José de Paula	7\$270
José da Cunha	15\$455		
Rodrigo César	15\$455	Nicolau Luís	6\$400

Tabela 4 - Vencimentos do elenco do Teatro do Bairro Alto na época de 1770/71.

Do repertório desta época⁴⁴, marcado por um grande número de comédias de Goldoni, entre outros autores italianos, franceses e portugueses, salientamos a composição de Paula, *O vilão enfatuado*, referida acima.

Sob a vigência da Sociedade para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte – 1771 a 1775

Em 1771, o Teatro do Bairro Alto passa a ser administrado pela Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte, sendo gerido pelo coletivo dos Diretores dos Teatros⁴⁵. Sob esta nova forma de gestão, muitos dos requerimentos à Real Mesa Censória para comédias ou tragédias portuguesas de teatro declamado referem-se a apresentações do, ou no, Teatro dos Cômicos Portugueses, como então passa a ser denominado o teatro das Casas do Conde de Soure, onde António José de Paula se manteve quer como ator quer como autor.

É durante os anos de vigência da Sociedade que se conhece um maior número de requerimentos de António José de Paula para representação e impressão de peças.

Época 1771/1772

Apesar de na temporada anterior António José de Paula ter visto textos seus suprimidos pela Real Mesa Censória, o ator persiste nas diligências para a obtenção de licenças. A 11 de março de 1771, Paula entrega um requerimento para a representação de *A terceira parte de D. João de Espina*⁴⁶ (*RMC 13 e 14), de que seria provavelmente o autor. Sete dias depois, o texto obtém o parecer favorável da Real Mesa Censória, que atesta que está conforme aos bons costumes, podendo ir à cena (*RMC 15).

Como referido anteriormente, uma das partes da série *D. João de Espina* (não há indicação de que parte, o que sugere que se trata da primeira) foi apresentada no Teatro do Bairro Alto na época de 1769/70 – é possível que já nessa altura António José de Paula fosse o tradutor do dramaturgo espanhol.

⁴⁴ Para consulta completa do repertório ver apêndice 2. *Repertório*.

⁴⁵ O coletivo de quatro Diretores do Teatros seria eleito pelos sócios, entre os mesmos sócios.

⁴⁶ O nome do protagonista que dá título à peça varia consoante o redator da documentação que constitui o processo na Real Mesa Censória – *Espina*, *Espínola*, *Spínola*.

Para além de *D. João de Espina*, o repertório do Teatro do Bairro Alto para esta época contou com *Farnace em Eracleia*, na tradução de Nicolau Luís⁴⁷. António José de Paula fez também uma tradução desta peça, que subsiste numa cópia que integra a Coleção de Manuscritos Portugueses da Biblioteca Nacional de França⁴⁸.

Época 1772/1773

As informações disponíveis nas *Contas dos Teatros Públicos*⁴⁹ indicam que em 1772 António José de Paula mantinha atividade de ator no Teatro do Bairro Alto, sob a tutela da Sociedade, onde ganhava 20\$000, o dobro do seu vencimento em 1770 (possivelmente por já não usufruir do benefício de casas pagas), embora continuasse a ser o penúltimo na tabela, como nos anos anteriores. Entre os membros do elenco contam-se Cecília Rosa de Aguiar, Maria Joaquina, Joana Inácia da Piedade, Francisca Eugénia, Silvestre Vicente, Antónia Henriqueta, José Félix da Costa, Rodrigo César, Francisco António de Sousa, João de Almeida, Lourenço António, José da Cunha de Morais, José Arsénio da Costa, José dos Santos, Manuel José Neves (apontador) e Fernando António (contra-regra).

Sousa Bastos possuiu, ou pelo menos a ela teve acesso direto, documentação que integrava as *Contas dos Teatros Públicos*⁵⁰. Dela consta um recibo que atesta a continuação da atividade de autor de António José de Paula no Teatro do Bairro Alto:

Recebi dos senhores Diretores dos Teatros Públicos desta Corte a quantia de doze mil réis, procedidos das seis récitas que se fizeram da tragicomédia intitulada *D. Afonso de Albuquerque em Goa*, no Teatro do Bairro Alto. E para constar passei o presente. Lisboa 6 de dezembro de 1772. António José de Paula. (Bastos, 1898, p. 722. *FS 1)

Pela mesma fonte sabe-se que a peça teve árias compostas por Frei Manuel de Santo Elias⁵¹, que também assinou o respetivo recibo:

⁴⁷ A suposição de que Nicolau Luís é o tradutor advém do facto de ter sido ele o requerente para a apresentação da peça no Teatro do Bairro Alto. (ANTT/ RMC lv. 11, f. 153v, registo de entrada da ópera entregue por Nicolau Luís).

⁴⁸ CTMP, n.º 99, ff. 66-111. Ver cap. *Repertório de António José de Paula*.

⁴⁹ As *Contas dos Teatros Públicos da Corte* encontram-se arquivadas na Biblioteca do Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Coimbra, com a cota JF 6-8-70. O documento é composto por 16 cadernos (com os números 82, 83, 84, 89, 91, 93, 96, 321, 322, 324, 325, 326, 327, 328, 329 e 1120 (22)). Neste trabalho utilizar-se-á a transcrição de José Camões, gentilmente cedida pelo mesmo.

⁵⁰ Como foi referido na nota anterior, as *Contas dos Teatros Públicos da Corte* são compostas por vários cadernos, sendo que na Biblioteca do Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Coimbra apenas se encontram alguns. É provável que Sousa Bastos tenha tido acesso a outros cadernos, que fariam parte do documento inicial.

⁵¹ Frei Manuel de Santo Elias foi um músico «muito considerado nos fins do século XVIII. Era frade da Ordem de S. Paulo 1.º Eremita, cuja sede em Lisboa era o conhecido convento dos Paulistas, onde ele foi notável organista durante muitos anos. (...) Compôs muita música religiosa que ainda na primeira metade

Recebi dos srs. Directores dos Teatros Públicos desta Corte a quantia de dezanove mil e duzentos réis da composição que fiz de três árias novas com seus recitativos e um quarteto, dueto e final, tudo para a tragicomédia intitulada *D. Afonso de Albuquerque*. E para constar passei o presente. Lisboa 10 de novembro de 1772. Fr. Manuel de Santo Elias. (Bastos, 1898, pp. 721-722).

Não podemos esquecer que sob a vigência da Sociedade os géneros teatrais estavam distribuídos por dois teatros (posteriormente três, com a inclusão do da Graça), sendo apresentados no Teatro do Bairro Alto exclusivamente espetáculos em português. É pois lícito pensar que os requerimentos respeitantes a títulos em português submetidos pelos «Directores dos Teatros [da Sociedade]», possam constituir o repertório do Teatro do Bairro Alto⁵².

Época 1773/1774

Próximo do final da temporada, a 15 de novembro de 1773, dá entrada na Real Mesa Censória um requerimento de Luís Ribeiro de Figueiredo para representação no Teatro do Bairro Alto da comédia *O irresoluto* (*RMC 19), que se poderá referir, de modo abreviado, à comédia de António José de Paula, *O amo irresoluto e o criado fiel*⁵³. Contudo, a existência de uma segunda comédia com título semelhante⁵⁴ não nos permite ter a certeza de que o requerimento em questão seja para a comédia de António José de Paula.

Neste ano, a única peça de Paula que foi certamente apresentada no Teatro do Bairro Alto foi *D. João de Espina* de que Sousa Bastos copiou um recibo com referência à apresentação de 20 récitas da comédia (Bastos, 1898, p. 722. *FS 2). Do repertório faz ainda parte *O entrudo*⁵⁵, possivelmente um texto alusivo à quadra e por isso sempre conveniente no final de temporada.

do século XIX se executava frequentemente em Lisboa. Era também mestre de música na aula pública que a sua ordem sustentava, e no exercício dessas funções produziu bons e numerosos discípulos» (Vieira, 2007, pp. 272-273).

⁵² Nos Estatutos da Sociedade estabelece-se que haverá dois teatros na corte e que em cada um deles será representado um género teatral; no entanto, o Teatro da Graça fará parte da tríade teatral lisbonense logo a partir de 1771. Neste teatro serão também apresentados textos em português (comédias e entremeses), pelo que, apesar do que é inicialmente redigido nos Estatutos da Sociedade, o Teatro do Bairro Alto não tem o exclusivo da dramaturgia lusófona. Ver apêndice 2. *Repertório*.

⁵³ Sobre esta comédia ver *Parte II – Edição crítica*.

⁵⁴ Os documentos da Real Mesa Censória registam uma comédia intitulada *O mancebo irresoluto*. Trata-se possivelmente de uma tradução da comédia *L'Irrésolu* (1713) de Philippe Néricault Destouches (1680-1754).

⁵⁵ ANTT/RMC, cx. 21, doc. 169. 13-01-1774.

Época 1774/1775

O ano de 1774 é o mais profícuo a nível de requerimentos de António José de Paula, tanto para representação de textos no Teatro do Bairro Alto/ Companhia dos Cômicos Portugueses, como para impressão, tendo obtido um relativo sucesso junto dos censores. Nesta época, o peso de António José de Paula no repertório teatral do Teatro do Bairro Alto é evidenciado na seguinte tabela (onde os títulos de peças com a sua intervenção se encontram marcados a negrito):

Título ⁵⁶	Data
<i>O poeta refinado</i> , Manuel de Figueiredo ⁵⁷	06-03-1774
<i>A dama bizarra</i> , Goldoni; [trad. António José de Paula] (*RMC 22 e 23)	14-03-1774
<i>O velho rico insidiado</i> [Goldoni; trad. António José de Paula] (*RMC 24 e 25)	14-03-1774
<i>Tamerlão na Pérsia</i> [Agostino Piovene; trad. António José de Paula] (*RMC 26 e 27)	17-03-1774
<i>Os peraltas mascarados em Almada</i> [António José de Paula] (*RMC 28 e 29)	14-04-1774
<i>Prudência, honra e constância</i> ⁵⁸	18-04-1774
<i>O órfão da China</i> , Voltaire [trad. António José de Paula] (*RMC 30 e 31)	16-05-1774; 19-05-1774
<i>O festim</i> de Goldoni ⁵⁹	27-06-1774
<i>O trapaceiro</i> [Anónimo ⁶⁰ ; trad. António José de Paula] (*RMC 36 e 37)	11-08-1774
<i>A pupila</i> , Goldoni ⁶¹	11-08-1774
<i>O mágico de Salerno</i> [Juan Salvo y Vela] ⁶²	22-08-1774
<i>O criado rival de seu amo</i> , Le Sage ⁶³ ; trad. João José da Silva	03-10-1774
<i>Não se vence a natureza</i> [de Anónimo; trad. António José de Paula] (*RMC 38 e 39)	06-10-1774
<i>A senhora prudente</i> [Goldoni] ⁶⁴	27-10-1774
<i>O homem prudente</i> , Goldoni ⁶⁵	17-11-1774
<i>A virtude protegida</i> , Goldoni ⁶⁶	17-11-1774
<i>O insociável</i> , Molière ⁶⁷	17-11-1774
<i>Os encantos de Medeia</i> , António José da Silva ⁶⁸	12-01-1775

Tabela 5 - Títulos de peças em requerimentos para representação no Teatro do Bairro Alto (1774/75).

De acordo com a informação recolhida, nesta temporada, Paula é responsável, como autor ou tradutor, por mais de um terço do repertório do Teatro do Bairro Alto. A

⁵⁶ A informação sobre a autoria que não consta dos requerimentos está indicada no quadro entre parêntesis retos. A atribuição de autoria foi feita recorrendo a vários catálogos (Rivara & Matos, 1869; Sampaio, 1922) e a literatura especializada (Almeida, 2007; Ciccina, 2003; Miranda, 1974).

⁵⁷ ANTT/ RMC, cx.8, n° 10.

⁵⁸ ANTT/ RMC, cx. 21, doc. 122; lv. 5, f. 153v

⁵⁹ ANTT/ RMC, cx. 21, doc. 171; lv. 5, f. 162

⁶⁰ Segundo Maria João Almeida (Almeida, 2007, p. 264) este título poderá corresponder a uma tradução de *Il frappatore* de Goldoni.

⁶¹ ANTT/ RMC, cx. 21, doc. 172.

⁶² ANTT/ RMC, cx. 21, doc. 168; lv. 10, ff. 46v-47.

⁶³ ANTT/ RMC, cx. 21, doc. 100; lv. 5, f. 178.

⁶⁴ ANTT/ RMC, cx. 21, doc. 173.

⁶⁵ ANTT/ RMC, cx. 21, doc. 173; lv. 10, f. 64.

⁶⁶ ANTT/ RMC, cx. 21, doc. 174; lv. 10, f. 64.

⁶⁷ ANTT/ RMC, cx. 21, doc. 174; lv. 10, f. 64.

⁶⁸ ANTT/ RMC, cx. 22, doc. 128; lv. 5, f. 193.

tabela acima é ilustrativa da produção de António José de Paula, que submeteu sete dos 19 requerimentos – presume-se que como tradutor e autor – e também do seu contributo para a constituição do *corpus* dramático de Setecentos.

Numa primeira análise, sobressai o peso de Goldoni no repertório teatral do Teatro do Bairro Alto (sete peças) a que se junta outro texto de criação italiana, *O Tamerlão na Pérsia* de Agostino Piovene⁶⁹. Em segundo lugar, *ex aequo*, encontram-se a produção francesa com três textos (de Voltaire, Le Sage e Molière), e a produção nacional com três textos (Manuel de Figueiredo, António José de Paula e António José da Silva) e, por último, a espanhola, com apenas um texto de Juan Salvo y Vela. Somam-se a estes títulos dois de autor desconhecido, que poderão ser traduções ou originais portugueses dos proponentes. A contagem das nacionalidades autorais é ilustrativa de uma mudança de rumo no que concerne aos textos de partida: os espanhóis, que poucos anos antes eram dos mais representados, encontram-se agora no último posto, sendo os dramas italianos, franceses e portugueses aqueles que mais vezes subiram ao palco⁷⁰.

De *Os peraltas mascarados em Almada* conhece-se o folheto, impresso em 1790 na oficina de António Gomes, sem indicação de autor. No entanto, Sousa Bastos transcreve a este propósito um outro recibo de António José de Paula:

Recebi dos senhores Diretores dos Teatros a quantia de vinte e dois mil réis procedidos de oito vezes que se representou a comédia intitulada *Dama bizarra* e três da intitulada *Os peraltas mascarados em Almada*, e para clareza fiz o presente recibo. Lisboa, 25 de julho de 1774. António José de Paula. (Bastos, 1898, p. 722. *FS 3)

Este recibo indica que, para além do vencimento contratado de ator, é remunerado também pelo trabalho de escrita original ou tradução.

As récitas de *Os peraltas mascarados em Almada*, a que se refere o recibo, tiveram lugar no Teatro do Bairro Alto nos dias 10, 13 e 17 de julho, tendo rendido, respetivamente, 68\$820, 21\$720 e 32\$800⁷¹. A comédia *A dama bizarra*, de que Paula terá sido o tradutor, tem registo de representações em julho (dias 3 e 6, entre outros) do

⁶⁹ Apesar de no requerimento (ANTT/ RMC, cx. 21, doc. 174) se indicar que o texto é de Metastásio, investigações posteriores, depois da dúvida levantada por Costa Miranda (Miranda, 1974), permitem afirmar que o autor do libreto é Agostino Piovene.

⁷⁰ A contagem de obras de autores por nacionalidades baseia-se na pesquisa realizada e nos textos de partida encontrados para alguns dos títulos referidos. Por essa razão, é falível, uma vez que nem sempre é possível apurar se há ou não um texto de partida.

⁷¹ *Contas dos Teatros Públicos da Corte*, caderno n.º 329.

mesmo ano, com árias compostas por José Joaquim de Lima, que assinou o respectivo recibo a 12 de junho⁷².

Para além dos requerimentos para representação, em 1774 Paula entrega igualmente textos para impressão: a farsa *Casa de Gonçalo* (*RMC 32 e 33); e a comédia *Casa de gulosos e perdulários por vício* (*RMC 34 e 35), dos quais não se conhece resposta da Real Mesa Censória nem qualquer vestígio da sua existência.

Apesar de 1774 ser dos anos mais ricos em termos de informação sobre a atividade dramática de Paula, não é certo que tenha sido aquele em que mais produziu – a existência de documentação abundante para este ano (tanto a nível dos requerimentos junto da Real Mesa Censória, como dos registos contabilísticos da Sociedade dos Teatros da Corte e do Teatro do Bairro Alto) consolida a presença de Paula como autor e tradutor, mas não invalida que essa mesma proximidade tivesse existido em anos anteriores e posteriores.

No final da época⁷³, Paula apresenta um requerimento para representação de *Adriano em Roma* (*RMC 40 e 41), que foi escusado «por falta de decência e verosimilhança» (*RMC 42).

Para a temporada de 1775/76 não se encontram pedidos de licença de representação, nem outras notícias que permitam reconstituir uma temporada teatral. O contrato de arrendamento do Teatro do Bairro Alto apenas termina a 31 de dezembro de 1775, mas é possível que um termo prematuro da Sociedade para a Subsistência dos Teatros Públicos, ainda a um ano do fim do prazo estabelecido para o seu funcionamento⁷⁴, tivesse determinado a inatividade do teatro. Do mesmo modo, a companhia de cantores italianos do Teatro da Rua dos Condes tem as contas saldadas em fevereiro de 1775.

Teatro da Graça

Em 1771, é, à semelhança dos demais teatros públicos, incorporado na Sociedade para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte o Teatro da Graça, cujo empresário

⁷² *Contas dos Teatros Públicos da Corte*, cadernos nº 326 e 329.

⁷³ O dia de carnaval foi a no dia 28 de fevereiro de 1775.

⁷⁴ Desconhece-se em que termos foi dissolvida a Sociedade.

era, desde 1770, Bruno José do Vale, à época também empresário da Casa da Ópera do Bairro Alto e do Condes⁷⁵.

O repertório centrava-se na comédia espanhola, tendo uma companhia congénere a representá-la (Gomes, 2012, p. 49).

É por Sousa Bastos que nos chega a informação mais credível de que Paula tenha passado pelo Teatro da Graça, através da referência a um recibo de Eugénio Gonçalves Nogueira pela cópia de duas árias para António José de Paula, num momento algures entre 1771 e 1775 (Bastos, 1898, p. 691)⁷⁶. O mais provável é que tenha sido antes da época de 74/75, uma vez que a partir desta temporada o Teatro da Graça esteve ocupado por uma companhia com repertório e atores espanhóis (Gomes, 2012, p. 49).

O facto de em 1773 o repertório do mesmo teatro incluir entre as suas peças *O amo irresoluto e o criado fiel* e *D. João de Espina* (Bastos, 1898, pp. 690-691), ambas da pena de António José de Paula e representadas no Bairro Alto, leva-nos a pensar que também se poderia ter dedicado como autor e tradutor a este teatro. No mesmo teatro representaram Maria Joaquina e Francisco de Sousa, entre outros.

Gustavo Matos Sequeira assinala que a peça *O licenciado*, aí representada, era da autoria de António José de Paula (Sequeira, 1933, p. 358), corrigindo a informação fornecida por Sousa Bastos, que a referencia como sendo da autoria de António José de Sousa (Bastos, 1898, p. 691)

A aparente simultaneidade de representação em dois teatros distintos pode justificar-se por terem um único administrador, João Pedro Tavares, que assina a verificação das contas respeitantes a ambos os teatros nas *Contas dos Teatros Públicos da Corte*. Tudo indica, pois, que no Teatro da Graça não houvesse uma companhia residente, mas sim apresentações de espetáculos de companhias sazonais, como a companhia espanhola.

O Teatro da Graça encerrará portas antes de 1781, ano em que ruiu o telhado do edifício já devoluto (Gomes, 2012, p. 58).

⁷⁵ O projeto de edificação inicia-se em 1766, com a assinatura de uma escritura de arrendamento de um quintal na Calçada da Graça, feito por um período de nove anos (Gomes, 2012, p. 38).

⁷⁶ Dada a natureza da documentação (os recibos das composições parcelares geralmente não indicam o teatro a que se destinam, mas sim o executante) é possível que Sousa Bastos tenha sido induzido em erro pela organização da documentação avulsa das *Contas dos Teatros Públicos* que possuía.

Anos omissos – 1776 a 1777

Entre 1776 e 1777, não há qualquer registo de António José de Paula, nem se encontraram documentos que nos pudessem ajudar a reconstituir a sua atividade durante este período. Saliente-se que, após a dissolução da Sociedade, a que Paula se encontrava adstrito, o teatro do Bairro Alto, não volta a abrir, eventualmente por cessão do contrato de arrendamento, terminado em 1775.

É de recordar que, pelo luto⁷⁷ de D. José, falecido a 24 de fevereiro de 1777, se reforça a proibição de espetáculos que tinha sido decretada por motivo da sua doença. Segundo Maria João Almeida, «desde 28 de novembro de 1776, a Real Mesa Censória deixava de dar despachos de licença de representação, devido ao agravamento do estado de saúde de D. José I» (2007, p. 231). A investigadora refere ainda que o luto terá perdurado por mais de dois anos⁷⁸.

Nada se sabe de António José de Paula neste período. Contudo, tal como muitos atores e outros indivíduos ligados ao teatro, anos depois abandonou a capital em busca de um local onde pudesse exercer a sua profissão.

Avança-se a possibilidade de António José de Paula se ter deslocado para o Porto⁷⁹. Está atestado o costume de atores lisboetas se deslocarem ao Porto, como foi o caso de Luísa Todi e Pedro António Pereira, entre outros elementos do Teatro do Bairro Alto, que se apresentaram na ópera *Demofonte*, com música de David Perez e libreto de Metastásio, em 1772 no Teatro do Corpo da Guarda, cujo empresário era Filipe Boselli.

António Pinto de Carvalho, empresário teatral de uma companhia itinerante que nos anos de 1774 a 1776 se apresenta em vários teatros em diversos pontos do país (Teatro do Bairro Alto, de Belém, da Graça, de Guimarães, de Setúbal, do Porto, de Chaves)⁸⁰, faz a 31 de agosto de 1775 um requerimento para apresentar a comédia *O homem vencedor* no Porto:

⁷⁷ É imposto um luto nacional de «seis meses rigoroso e seis meses aliviado», ANTT/ MR, lv. 1341, f. 175v.

⁷⁸ «Depois, na sequência da morte do rei (...) o luto público decretado perdurou talvez mais de dois anos. Na documentação da Real Mesa Censória que sobreviveu até aos nossos dias, o primeiro requerimento para obtenção de licença de representação chegou aos censores para exame a 9 de dezembro de 1779 e só foi licenciado a 24 de Janeiro do ano seguinte.» (Almeida, 2007, p. 231).

⁷⁹ Sousa Bastos, sem apresentar nenhum documento, afirma que Paula organizou uma companhia para representar em Lisboa e no Porto (1898, p. 190).

⁸⁰ A título de exemplo dos vários teatros onde António Pinto de Carvalho se apresentou com a sua companhia, refiram-se os seguintes documentos: Teatro do Bairro Alto: ANTT/ RMC, cx. 23, n.º 21 (02.05.1776); Teatro da Graça: ANTT/ RMC, cx. 23, n.º 17 (22.04.1776); Teatro da Vila de Setúbal:

Senhor,
Diz António Pinto de Carvalho que para se representar no Teatro da cidade do Porto a comédia junta, intitulada *O homem vencedor*, precisa de licença deste Régio Tribunal. Pede a Vossa Majestade lhe faça mercê facultar-lhe a dita graça.
Espera receber mercê.⁸¹

Caso este título corresponda à comédia homónima copiada por António José de Oliveira, onde se indica tratar-se de uma tradução de António José de Paula de um original de Goldoni⁸², podemos colocar a hipótese de que Paula tenha trabalhado como autor e dramaturgo para a companhia itinerante de António Pinto de Carvalho. Outros títulos que fazem parte do repertório de Paula e para os quais Pinto de Carvalho pediu requerimento são *Maçoma ou o Fanatismo*⁸³, *O amo irresoluto e o criado fiel*⁸⁴ e o *Tamerlão na Pérsia*⁸⁵.

Nos anos 90 Paula terá regressado ao Porto, como indica o elogio dramático escrito por Bocage intitulado *Despedida de António José de Paula aos Portuenses (Recitado no seu teatro ao ano de 1802)*:

Ilustres cidadãos, congresso amável,
À sombra de Ulisseia, à sombra vossa,
Meus fados abriguei, meu ser, meu nome.
Caracter grande, espírito sublime
Honra as margens ao Tejo, ao Douro as margens (Bocage, 1853, p. 71. *FS 6).

Pelo conteúdo do mesmo poema se infere que Paula teve alguma convivência com o público portuense, não se tratando de uma apresentação pontual, mas do termo de uma relação pré-existente entre ator e público⁸⁶.

Ilha da Madeira, Funchal

A 16 de março de 1778, Paula assina em Lisboa um contrato com Joaquim Gomes da Silva, morador em Lisboa e procurador de José Rodrigues Pereira e Miguel dos Santos Coimbra, homens de negócios e empresários do Teatro da Ilha da Madeira para exercer funções na Casa da Ópera do Funchal (*ADL 4).

ANTT/ RMC, cx. 23, n.º 15 (05.02.1776); Teatro de Guimarães: ANTT/ RMC, cx. 22, doc. 18 (16.10.1776); Teatro da Vila de Chaves: ANTT / RMC, cx. 9, n.º 25 (28.04.1776).

⁸¹ ANTT/RMC, cx. 22, doc. 16.

⁸² Carlo Goldoni, *Comédia Nova Intitulada O Homem Vencedor* (ms.), cópia de António José de Oliveira, 1782 [BNP, COD. 1372//4; F.R. 573].

⁸³ ANTT/ RMC, cx.23, n.º 16 (12.02.1776); lv.7, f. 52 (11.12.1783)

⁸⁴ ANTT/ RMC, lv. 7, f. 168 (03.08.1787).

⁸⁵ ANTT/ RMC, cx. 21, doc. 35 (19.12.1774).

⁸⁶ Quanto às representações no Porto, foram feitas pesquisas no Arquivo Distrital e Municipal do Porto, para os anos de 1774 a 1792, nos fundos das Décimas da Cidade, registos notariais e outros documentos do século XVIII.

José Rodrigues Pereira e Miguel dos Santos Coimbra são os dois responsáveis pela edificação da Casa da Ópera da Ilha da Madeira, também chamada Casa da Ópera do Funchal ou Teatro Grande. O pedido de aforamento do terreno para o edifício foi feito em abril de 1776. Para a construção do edifício, que pela sua envergadura exigia verbas avultadas, os dois empresários contaram com o donativo de cinquenta e uma entidades funchalenses, ou aí residentes, tendo a edificação do mesmo custado um total de 14 436 412 réis (Guerra, 1992, p. 116). O edifício ocupava um terreno com 170 palmos de comprimento e 60 de largura. Depois de cerca de meio século de atividade intermitente, o teatro foi demolido em 1833.

A companhia, encabeçada por Paula, terá sido certamente das primeiras a funcionar a tempo inteiro no teatro, pois as obras iniciadas em 1776 teriam terminado pouco tempo antes da Páscoa de 1778, início do período do contrato, que tem efeito até ao Entrudo do ano seguinte.

Paula é contratado para 1.º galã, assumindo também a função de ensaiador e autor, sendo obrigado a fornecer não só as «obras e solfas que tiver» como também os entremezes e comédias que haveria de escrever:

se obriga ele ator [António José de Paula] a representar em todo o tempo dos dez meses as récitas que os empresários lhe arbitrarem, sempre com toda a eficácia de cantar nas óperas, comédias, e entremezes, de arbitrar as comédias que se deverão fazer, de ensaiá-las, de regular a cena e de dar sem estipêndio algum todas as obras e solfas que tiver; de fazer alguns entremezes e comédias; de determinar os ensaios e de cooperar tudo quanto for preciso para a utilidade e subsistência do teatro. (*ADL 4).

Deste contrato pode inferir-se que há um reconhecimento do valor de Paula como homem de teatro. Irá receber 240\$000 réis, repartidos por dez meses, ou seja, 24\$000/mês, a que acrescem metade dos lucros do benefício da primeira-dama, sendo certo 300\$000 réis, e ainda parte dos lucros obtidos com o benefício da Companhia:

e serão os empresários obrigados a dar-lhe a metade dos lucros que se tirarem no primeiro benefício que se fizer com a primeira dama e desta a metade lhe promete certos trezentos mil réis os quais há de embolsar: e excedendo aos ditos trezentos mil réis pertencerá a ele ator todo o acréscimo; também serão obrigados os empresários a dar-lhe outra parte em outro benefício que será o da Companhia, no qual não entrando mais que cinco partes com a que lhe tocar;

Não é um salário tão elevado como o auferido pelas estrelas do Teatro do Bairro Alto das décadas de 60 e 70, por exemplo, mas a insularidade não devia permitir maiores despesas. Contrasta, contudo, pela positiva, com o de outros atores contratados

na época para o mesmo tipo de personagem⁸⁷. Assim, considera-se justo e rentável colocar António José de Paula como membro da companhia residente do teatro e atribuir-lhe funções que, pela sua responsabilidade na conceção artística e execução técnica dos espetáculos, terão um peso marcante no sucesso do mesmo teatro.

Neste documento não se mencionam outros membros da companhia nem se encontraram outras escrituras para intérpretes para esta época (apenas para a época seguinte). Do contrato de Paula é apenas possível retirar a informação de que haveria uma primeira-dama no elenco, como referido acima.

O contrato dá a entender que António José de Paula seria nesta altura alguém com talento reconhecido nas várias funções teatrais, mas também um ator com bastante experiência, minucioso com os aspetos que afetavam diretamente o seu desempenho profissional, pois o contrato é pormenorizado em questões como exigências com o guarda-roupa, condições do camarim e transporte do teatro para a residência em caso de doença:

mais serão obrigados a fazer-lhe os transportes do seu fato, pessoa e comedoria da viagem, e a dar-lhe um camarim no teatro com todos os seus preparos e a aprontar-lhe todos os pertences para o adorno do seu vestuário, próprios do carácter que representar; e por qualquer impedimento de moléstia, serão obrigados a mandá-lo buscar a sua casa e por nela em uma cadeirinha, sendo só isto nos dias de representação (*ADL 4)

A experiência no Funchal é bem sucedida, uma vez que passado um ano, em 1779, Paula assina nova escritura em moldes empresariais para continuar o seu trabalho na Ilha. A de 17 de março de 1779 (*ARM 1), Paula forma uma sociedade teatral com Alexandre Álvares da Silva, Pedro Alexandrino da Silva, sua mulher Joaquina Rosa, Maria Rita, António João da Cunha e Estanislau José de Faria para exploração da Casa da Ópera do Funchal, realizando posteriormente um contrato de arrendamento com os proprietários da Casa da Ópera a 30 de março (*ARM 4), que teria efeito desde a sua assinatura até ao Entrudo de 1780. A sociedade é dirigida por três sócios eleitos, que além das suas funções como intérpretes, exerciam outros cargos:

que eles contraentes convêm em que Pedro Alexandrino em nome da dita sua mulher Joaquina Rosa seja quem receba todo o dinheiro que se adquirir no exercício da dita casa, fazendo todos os pagamentos e gastos, despesas, por bilhete que lhe for apresentado por qualquer um dos dois sócios António José de Paula e Alexandre Álvares; que o sobredito sócio Alexandre Álvares da Silva terá a incumbência de tratar de todo o vestuário, cenário

⁸⁷ Comparando o salário de Paula com o de outro ator contratado na mesma altura para 1.º galã, José dos Santos, contratado para a Companhia de Pedro Baquino, este auferia apenas 9\$600 réis mensais (ADL, Livro de Notas do 1º Cartório Notarial de Lisboa, of. B, lv.769, fl. 113v), podemos concluir que a discrepância dos ordenados reflete a valorização que é atribuída às outras funções de Paula, como autor, ensaiador, diretor artístico e fornecedor de solfas e peças.

e iluminação; que o sócio António José de Paula se encarregará de ensaiar e eleger comédias e entremezes e tudo quanto pertencer à orquestra e de todo o mais desta companhia (*ARM 1)

Refletindo o tipo de divisão de trabalhos patente na Sociedade para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte, aqui apenas tripartida, são nomeados um diretor financeiro – Pedro Alexandrino; um diretor de cena – Alexandre Álvares da Silva e um diretor artístico – António José de Paula.

As funções de Paula, além de acarretarem maior responsabilidade que nos contratos anteriores, envolvem igualmente mais recursos financeiros, sendo o elemento masculino com salário mais elevado (mantêm-se os 240\$000 réis, por contraponto aos 100\$000 réis dos restantes membros masculinos da companhia), o que reforça a ideia de que entre os seus pares era reconhecido o seu mérito.

Da companhia fazem parte os sócios acima mencionados, tendo sido contratados posteriormente os cómicos Luís Antero (*ARM 2) (para interpretar papéis de homem ou de mulher) e Francisco Xavier (*ARM 3) (não é discriminado o tipo das suas personagens).

Nesta altura, a presença de mulheres em palcos lisboetas ainda estava interdita, embora não se tenha conseguido identificar um regulamento régio que defina claramente quando e como é aplicada essa restrição: tudo leva a crer que, apesar de dominante, é aleatória e pontual, estando as mulheres, em geral, ausentes do palco (Rosa, 2014).

Para o elenco do Teatro do Funchal são contratadas duas atrizes, Joaquina Rosa⁸⁸ e Maria Rita, que auferem os salários mais elevados – 300\$000 réis cada uma, pelo que a sua presença não só era legal, como valorizada pelos empresários teatrais e pelo público. Recordemos ainda que no contrato que Paula faz com o representante dos empresários do Teatro do Funchal na época anterior, se refere a existência de uma «prima-dona» no elenco, pelo que, tal como sucedia a respeito das colónias, o afastamento da capital e a condição insular poderiam permitir uma maior permissividade e uma fuga maior ao cumprimento das imposições emanadas da Corte, que, por vezes, tinham um âmbito restrito.

No mês seguinte, a 10 de abril, a Sociedade celebra um contrato com dois músicos rabequistas espanhóis, Francisco Mariano e seu filho Pedro (*ARM 5) e com Raimundo

⁸⁸ Joaquina Rosa é nomeada Joaquina Rosa Viterbo numa outra escritura lavrada no mesmo livro de notas (*ARM 7).

Soares Vale (*ARM 6), cuja função não é determinada, mas subentende-se que seja como cómico.

Para além de Paula, não se conhece a atividade anterior dos restantes contratados. Apenas do casal Pedro Alexandrino e Joaquina Rosa se conhece a relação matrimonial e uma possível residência anterior em Setúbal, como se adivinha pela procuração que fazem para a dita vila, constante do mesmo livro notarial em que assinaram o contrato com Paula e restante companhia (*ARM 7).

Do repertório apresentado no Funchal não há qualquer notícia. O único indício chega-nos através de um manuscrito de Nicolau Luís, intitulado *A ilha desabitada*, datado de 1780, que contém a seguinte dedicatória:

Esta comédia é para o senhor António José de Paula 1º galã no Teatro da Ilha do Funchal. Ano 1780. Por Nicolau Luís⁸⁹

Esta poderia, portanto, ser uma comédia aí apresentada, uma vez que é oferecida ao ensaiador e responsável pelo repertório da companhia.

A sociedade de exploração da Casa da Ópera não fez a renovação do contrato de arrendamento, «podemos, no entanto, afirmar que, pelo menos em 1781, o teatro encontrava-se encerrado e, para mais, numa evidente situação de insolvência.» (Guerra, 1992, p. 119).

Anos omissos – 1781 a 1786

Ao deixar a Casa da Ópera do Funchal, António José de Paula desaparece uma vez mais da documentação portuguesa, mas cremos que não dos palcos.

A década de 80 é mais um período complicado do teatro em Portugal. Às proibições das mulheres e dos próprios atores vivos em palco (que são substituídos por bonecos), fomentadas pela rainha D. Maria I, e ainda as novas e complexas reestruturações do processo censório, que levaram a um declínio da produção teatral (Almeida, 2007, pp. 256-257), somam-se as interdições de apresentações teatrais decorrentes do decreto de luto pela morte do príncipe D. Pedro III, ocorrida a 25 de maio de 1786.

O ano de 1784, por exemplo, é sintomático dos hiatos teatrais desta década, pois surgem algumas notícias que confirmam estes ditames. Num aviso de janeiro, determina-se, por ordem da Rainha, que se encerrem os teatros da Rua dos Condes e do

⁸⁹ ANTT/ RMC, cx. 222, n.º 362.

Salitre e que se prendam alguns cómicos de ambos os teatros por motivo de «escandalosas transgressões das leis divinas e humanas⁹⁰». A 18 de fevereiro, há notícia de que os atores abandonaram a corte e também de que apenas se permite a representação espetáculos com figuras inanimadas⁹¹. Em julho, a ordem de prisão dos atores emitida em janeiro do mesmo ano é revogada e o Secretário de Estado dos Negócios Interiores do Reino, Visconde de Vila Nova de Cerveira, ordena ao Inspetor Geral da Polícia que «se passe à cadeia donde se acham presos à ordem de Sua Majestade todas aquelas pessoas que representavam nos teatros desta cidade e os mandará soltar⁹²».

Terão sido estas e outras razões⁹³ que levaram Paula e demais artistas a procurar realização profissional em palcos de outras paragens.

Brasil

Depois da passagem pela Ilha da Madeira, António José de Paula continuou a sua «digressão» além-mar, atracando no Brasil, em data anterior a 1787⁹⁴.

A América Portuguesa do final do século XVIII vive um período de grande crescimento económico, que seria maior se não estivesse sob a tutela da metrópole, pois esta impedia que o comércio se realizasse diretamente com países estrangeiros, obrigava ao pagamento de avultados impostos e proibia a criação de indústrias, pelo que os desejos de independência se tornam cada vez mais fortes. No século XVIII, iniciam-se as revoltas emancipacionistas, de que a Inconfidência Mineira, em 1789, é a mais relevante.

⁹⁰ ANTT/IGP, lv. 83, ff.103-103v.

⁹¹ ANTT/IGP, lv. II, ff. 34-34v.

⁹² ANTT/IGP, lv. 191, fl.280v.

⁹³ Por exemplo, em 15 de dezembro de 1780, numa resposta do Inspetor Geral da Polícia a um requerimento dos empresários do teatro da Rua dos Condes, Paulino José da Silva e Henrique da Silva Quintanilha para reabertura do teatro, é referido que as representações irão ser feitas apenas por homens. Este será um dos argumentos apresentados para que se autorize a reabertura (ANTT /IGP, lv. I, ff.82-86). Em julho de 1782 é nomeado o Inspetor para o Teatro da Rua dos Condes, que iria assistir a espetáculos representados por figuras inanimadas, levando a crer que não havia atores em palco (ANTT/ IGP, lv. 190, f. 202). Em junho de 1784, havendo notícia de que «no sítio de Sacavém do julgado de v.m. em os armazéns do Desembargador Conselheiro Tomás José da Rosa Guiuo [?] se representaram óperas com figuras animadas» sem «ordem superior para se porem em cena semelhantes peças» (ANTT/ IGP, lv. 191, f.261v), pede-se que se esclareça esse assunto junto da Intendência.

⁹⁴ Segundo Vítor Eleutério (2003, pp. 338-339), Pedro António Pereira fora o primeiro ator português a desembarcar no Brasil antes de Paula. No entanto, Jorge de Faria (1938, p. 322) afirma que Pedro António Pereira era membro da Companhia de António José de Paula. Nenhum dos autores apresenta fontes para corroborar as suas afirmações.

A dependência da metrópole vigorava para além da economia mercantil: não era só a importação e exportação de produtos manufaturados e matérias-primas que estavam obrigadas a um trânsito bilateral com Lisboa; também a nível cultural a dependência era assinalável. Por um lado, eram proibidos institutos de ensino superior na colónia, compelindo todos os interessados em prosseguir uma carreira nas ciências, na filologia ou em direito a estudar em Coimbra; por outro lado, também as oficinas tipográficas estavam interditas na colónia, sendo todos os materiais impressos produzidos em Portugal e depois exportados para o Brasil. Desta forma, a cultura era ensinada e produzida em Portugal, chegando à colónia como produto acabado e pronto a consumir.

A necessidade de espaços para a criação e fruição da cultura deu origem ao nascimento de várias arcádias e academias literárias brasileiras, que refletem a consolidação de uma classe produtora e apreciadora de cultura.

É neste cenário que se insere o quadro teatral brasileiro: há uma população que começa a dedicar tempo ao lazer e um público apto para a cultura. Surgem os primeiros teatros na segunda metade do século XVIII⁹⁵, espaços onde são exibidos muitas vezes pequenos espetáculos em cerimónias oficiais, mas que também promovem atividade teatral mais regular. No entanto, o público não é exigente a ponto de requerer profissionais e aprecia a simples existência do evento, através de representações amadoras.

No Brasil vigoravam as leis da metrópole e o funcionamento dos teatros era semelhante aos de Portugal continental⁹⁶, tendo sido ordenadas idênticas pausas por motivo de luto régio⁹⁷ e interdições, que não eram acatadas com o mesmo rigor, segundo nos refere Budasz (2008, pp. 126-127):

Mas a regra, que permaneceu em vigor em Lisboa durante boa parte da década de 1780, não era observada da mesma forma em todos os domínios portugueses (...) Na

⁹⁵ Os teatros na colónia à época eram os seguintes: Rio de Janeiro – Casa da Ópera do Padre Boaventura, também chamada Ópera dos Vivos (1748); Vila Rica – Casa da Ópera de Vila Rica (anterior a 1751); Rio de Janeiro – Ópera Nova ou Teatro Manuel Luís (1758?); São Paulo – Casa da Ópera (antiga casa de Fundação) (1770); Vila Rica – Nova Casa da Ópera de João Sousa Lisboa (1770); Pernambuco – Casa da Ópera (1772); São João del Rey – Casa de Ópera de São João del Rey (1782); Paracatu – Casa de Ópera de Paracatu (1783); São Paulo – Casa da Ópera (Largo do Palácio) (1793); Porto Alegre – Casa da Comédia (1794); Salvador da Baía – Casa de Ópera na rua do Saldanha (posterior a 1798) e Salvador da Baía – Casa de Ópera de Guadalupe ou Casa da Ópera Velha (anterior a 1798) (Dias, 2012; Brescia, 2010; Budasz, 2008; Paixão, 1936 e Sousa, 1960).

⁹⁶ O trabalho de Brescia (2010) apresenta várias transcrições de contratos relativos à atividade teatral no Brasil no século XVIII, nos quais podemos observar semelhanças com as escrituras de contratos celebradas em Portugal.

⁹⁷ Na colónia eram ordenados os mesmos períodos de luto por falecimentos régios. Ver Arquivo Jordão Emerenciano, Recife, Brasil, Ordens Régias, cod. 18, fl.108, em que se declara um ano de luto, sendo seis meses de luto rigoroso e outros seis aliviado, pela morte de D. Pedro III.

colônia, outras vilas além do Rio de Janeiro parecem ter ignorado a proibição de mulheres nos palcos.

Apesar de haver poucos registos sobre a vida teatral na colônia e de ela ser menos profissionalizada do que em Portugal, o tipo de peças em cena⁹⁸, a sua estrutura (música e peça, mais intervalos com danças e pequenos concertos), o interesse do público e as atividades secundárias à volta do espetáculo teatral (prostituição e promoção da vida social, em detrimento da fruição cultural) eram em tudo semelhantes ao que se passava no outro lado do Atlântico.

Os primeiros teatros públicos edificadas no Brasil são construídos entre 1760 e 1795 na Baía, no Rio de Janeiro, Pernambuco, São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso e Rio Grande do Sul e, apesar de haver alguns elencos estáveis, a classe cômica não era profissionalizada e os artistas eram, geralmente, negros e mulatos. A ausência de elencos brancos justificava-se pela pouca dignidade atribuída à classe dos atores, o que implicava que apenas as pessoas de mais baixa condição a integrassem. Por vezes, os espetáculos também eram representados por «curiosos», amadores «cultos» que se dedicavam à representação pontual de uma peça, geralmente em homenagem a alguma figura pública ou inseridos em festejos particulares ou oficiais. O grande número de teatros edificadas no Brasil no final do século XVIII evidencia que o teatro era uma atividade com público fixo.

É a este ambiente que António José de Paula chegará, provavelmente com a sua companhia, para realizar as primeiras exibições de elencos profissionais em vários estados brasileiros⁹⁹.

A documentação existente no Brasil relativamente a teatro, ou que de alguma forma mencione a atividade teatral, no final do século XVIII é muito escassa e precária. Não só não houve um cuidado na preservação dos materiais, como vários acidentes destruíram os documentos produzidos neste período¹⁰⁰. Não se encontra por isso

⁹⁸ Segundo o levantamento feito por Budasz (2008), algumas das peças apresentadas na América Portuguesa na segunda metade do século XVIII foram: *Precipícios de Faetonte*, *Guerras do Alecrim e Manjerona*, *Encantos de Medeia*, *Anfitrião ou Júpiter e Alcmene* de António José da Silva; *Alexandre na Índia*, *Ciro reconhecido*, *O mais heroico segredo ou Ataxerxes*, *Demofonte em Trácia*, *Clemência de Tito*, *Dido abandonada*, *Herói da China*, *Adriano na Síria*, *Filinto perseguido e exaltado* de Metastásio; *O convidado de pedra* e *Astúcias de Escapim* de Molière; *Tamerlão* de Apóstolo Zeno; *Conde de Alarcos*, *Inês de Castro* de Nicolau Luís, entre outros.

⁹⁹ Embora não haja documentação que de forma inequívoca aponte para a existência de uma companhia teatral sobre a direção de António José de Paula, é de considerar não tenha viajado sozinho, tendo eventualmente contado com Pedro António Pereira, que se sabe ter estado no Brasil (ver nota 101).

¹⁰⁰ O Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, onde se encontrava arquivada a documentação relativa à cidade do Rio de Janeiro, ardeu em 1790; muitos documentos do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro não estão disponíveis para consulta; a documentação notarial da cidade do Recife do século XVIII é

qualquer referência ao nome de António José de Paula, nem a peças de sua autoria quer em documentação quer em levantamentos de espetáculos apresentados no Brasil no final do século XVIII (Budasz, 2008).

António José de Paula refere a passagem pelo Rio de Janeiro em data indeterminada:

remeto o meu *Sepúlveda*, e no diário que fiz no tempo que residi no Rio de Janeiro podereis ver a defesa da dita tragédia (tomo V, f. 2v-3)

Para além desta referência, não há qualquer documentação que reforce a sua passagem por lá, contudo é nesta cidade que os historiadores situam António José de Paula enquanto ator e empresário no Brasil (Braga, 1871; Faria, 1938). Talvez isso se deva a uma relação de sinonímia que levaria a primeira fonte a nomear Rio de Janeiro como equivalente a Brasil ou talvez tenha havido outros testemunhos que não chegaram aos dias de hoje.

Da sua estadia no Rio de Janeiro nada se sabe, para além da referência que o próprio Paula faz ao «diário» que aí escreveu (Paula, V, 2v). A tradição teatral no Rio de Janeiro setecentista é a mais antiga, pois já em 1748 a cidade contava com a Ópera dos Vivos (por contraponto e por metonímia a um outro teatro de marionetas existente na cidade, a Ópera dos Mortos) do Padre Boaventura Dias Lopes, destruída pelo fogo em 1776. Em 1758 há notícia de um outro espaço, a que se chamou Ópera Nova. Entre 1775 e 1812, ano do seu encerramento, a Ópera Nova é administrada por Manuel Luís Ferreira (Budasz, 2008). Do repertório que se apresentou sob a administração de Manuel Ferreira (que se sobrepõe à estadia de Paula no Brasil) conhecem-se os seguintes títulos:

1) 1782: *Oratória a São João e Bona Filia (Cecchina ou La buona figliuola)*;

2) entre 1778 e 1790: *Chiquinha [Cecchina, ou La buona figliuola], Italiana em Londres, Italiana em Argel, Piedade de amor, Labirinto de Creta, Variedades de Proteu, Precipícios de Faetonte, Alecrim e Mangerona, Encantos de Circe e Dom João de Alvarado* (Budasz, 2008).

Nenhum dos títulos acima corresponde a um texto do repertório elencado sob a mão de Paula e, na falta de outros documentos, não é possível afirmar que o empresário

propriedade privada dos cartórios notariais e não se encontra catalogada; no Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco os próprios funcionários desconhecem a forma de chegar aos documentos em catálogo.

português tenha estado em atividade neste teatro, o único em funcionamento no Rio de Janeiro durante o seu período de permanência no Brasil.

A pesquisa realizada na documentação existente nos arquivos do Estado e da cidade do Rio de Janeiro não permitiu preencher as lacunas sobre a presença de Paula nesta localidade. Existe alguma documentação em cartórios notariais relativa a contratos para teatros, mas nenhum que se reporte a Paula ou à época em que esteve no Brasil.

No entanto, no que diz respeito a Pedro António Pereira, antigo companheiro de António José de Paula desde a década de 60 no Teatro do Bairro Alto, e que também exerceu atividade no Rio de Janeiro, talvez até tenha vindo na mesma leva (Faria J. d., 1938), sabe-se que permaneceu no Brasil e trabalhou como tradutor¹⁰¹.

Infelizmente, a pesquisa relativa a António José de Paula não trouxe à luz registros notariais e a informação sobre licenças ou pagamentos de espetáculos realizados com autorização do Senado da cidade, que terão sido destruídos no incêndio de 1790 que consumiu grande parte da documentação anterior a esta data existente no Fundo do Senado do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

Baía – 1787 a 1788

A permanência de António José de Paula na Baía é atestada pela *Canção à despedida do ilustríssimo e excelentíssimo senhor D. Rodrigo José de Meneses*, publicada em 1790¹⁰², da autoria de Paula, um elogio poético à governação de D. Rodrigo José de Meneses, governador da Baía entre 6 de janeiro de 1784 e 18 de

¹⁰¹ Tal é atestado pelo prólogo do texto manuscrito *O mágico de Salerno* de Juan Salvo e Vela, existente na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP, COD. 1375//6): «Comédia Nova intitulada *O mágico de Salerno – sexta parte* – tradução de Pedro António Pereira, cómico do Rio de Janeiro, a qual se representou na dita cidade em o dia dos anos de sua Majestade Fidelíssima em 17 de dezembro de 1793». Na Biblioteca Nacional do Brasil encontra-se um manuscrito da *Terceira parte do Mágico de Salerno*, datado também do ano de 1793, mas sem qualquer referência ao seu tradutor ou data e local de apresentação.

Também não há informação sobre a sua chegada, nem dados sobre contratação de atores ou arrendamento de espaços teatrais, escrituras de sociedades, etc. No entanto, Pedro António Pereira deixou algumas marcas do seu percurso no Brasil. Entre as quais duas procurações no ano de 1791 (Arquivo Nacional do Brasil, Livro de notas do 2.º Cartório Notarial, lv. 123, ff. 134-134v; e Livro de notas do 4.º Cartório Notarial, lv. 109, ff. 186v-187; uma das procurações é ilegível, a segunda diz respeito à cobrança de dívidas em vários estados do Brasil) e um recibo passado ao Senado da Câmara do Rio de Janeiro, datado de 1796, referente ao seu trabalho nas festividades da Câmara do Rio de Janeiro, em que terá representado e composto uma música (Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Senado, Notação 16.1.5). No mesmo fundo do Senado da Câmara do Rio existem recibos de Manuel Luís Ferreira (administrador da Ópera dos Vivos do Rio de Janeiro) e de outros «diretores artísticos» também relativos às mesmas festividades.

¹⁰² António José de Paula. *Canção à despedida do ilustríssimo e excelentíssimo senhor D. Rodrigo José de Meneses*. Lisboa: Of. de Simão Tadeu Ferreira, 1790.

abril de 1788. Nela são mencionadas as benfeitorias que fez pela capitania da Baía e as suas obras sociais, nas quais se inclui a edificação do Hospital de S. Lázaro na Baía.

A mesma *Canção* oferece informações sobre uma outra peça que teria sido recitada por Paula, na abertura do lazareto, no Verão de 1787:

Título do drama que o Autor recitou no dia dos anos de Sua Alteza Real o Senhor D. José de gloriosa memória, na abertura do lazareto que o Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor D. Rodrigo José de Meneses consagrou à Caridade. (1790, p. 4)

O excerto acima aparece em nota de rodapé ao primeiro verso da 5ª estrofe, «as delícias cantaste da Baía». O aniversário do príncipe D. José, filho primogénito de D. Maria I, irmão mais velho do futuro D. João VI, celebra-se a 21 de agosto, dia da inauguração do Lazareto da Baía em 1787, o que sugere que Paula se encontrava na Baía no Verão desse ano, onde terá recitado um drama, possivelmente intitulado *Delícias da Baía*.

Sobre a estadia na Baía não há qualquer informação nem indícios sobre a sua atividade com uma companhia dramática, apesar de a cidade de Salvador da Baía possuir uma tradição de prática teatral, pois em 1729 já aí existia uma «casa de espetáculos, no sentido restrito da palavra», o Teatro da Câmara, que ocupava a Sala de Atos do edifício da Câmara (Affonso, 1959, p. 7). Este teatro terá sido demolido em 1734. Em 1760 há notícia de que a Praça Pública era utilizada para festividades, sendo montado um tablado e camarotes para o público (Budasz, 2008, p. 125), tudo apontando para a ausência de casas de Ópera após a demolição do Teatro da Câmara. Apenas em 1798 se referem duas casas de Ópera, uma à rua do Saldanha e outra denominada Teatro do Guadalupe, desconhecendo-se, no entanto, as datas para o início das suas apresentações. Assim, à época em que Paula esteve na Baía não há notícias de casas de espetáculo permanentes que pudessem acolher uma companhia. Todavia, é muito provável que Paula se tenha aí apresentado com a sua trupe, pois pelo menos entre a classe artística granjeou algum reconhecimento.

Francisco Xavier Vitório de Meneses¹⁰³, autor da *Licença ao ilustríssimo e excelentíssimo senhor D. Tomás José de Melo*, escrita em agosto de 1789 e publicada em 1790, terá sido um admirador de Paula. Impressa na *Licença* encontra-se uma carta de Francisco de Meneses dirigida a António José de Paula:

¹⁰³ Francisco Xavier Vitório de Menezes. *Licença ao ilustríssimo e excelentíssimo senhor D. Tomás José de Melo do concelho de sua majestade fidelíssima, cavaleiro da sagrada Religião de Malta, coronel do mar da Real Armada, governador e capitão general de Pernambuco, Paraíba e mais capitánias anexas*. Lisboa: Of. de João António da Silva, 1790.

Como a amizade não é mais que uma união de vontades, eu conheço o quanto Vossa Mercê [Antônio José de Paula] deseja mostrar-se agradecido aos benefícios do Ilustríssimo e Excelentíssimo senhor D. Tomás José de Melo, e já por uma simpatia oculta que em mim tem causado a fama do seu prudente governo, participando dos justos sentimentos que Vossa Mercê a seu respeito conserva, concorro do modo possível com o presente elogio, no qual o meu coração é quem se explica pelo ardente desejo de beijar um dia aquela mão, que tem felicitado a esse povo, e não descansa em fazer ditosos.

Desejo que Vossa Mercê una os meus aos seus votos, pedindo a graça ao Ilustríssimo e excelentíssimo Senhor General para se imprimir a inclusa licença no caso não desmereça obter asilo no seu alto conceito. Deus o guarde a Vossa mercê muitos anos. Baía, 6 de agosto de 1789.

De Vossa Mercê o mais eficaz amigo,

Francisco Xavier Vitório de Meneses. (1790, s.p., *FS 8)

A carta de Francisco de Meneses atribui, num estilo encomiástico, um certo estatuto que Antônio José de Paula possuiria junto do poder governativo e entre os seus pares. Dá-nos também indícios de que haveria um círculo cultural na colônia ao qual Antônio José de Paula estava ligado e que frequentava.

Paula não só intercedeu junto de Tomás José de Melo para a publicação da *Licença* como aproveitou para exercer os seus dotes literários num elogio ao governador, impresso com a mesma obra:

Ilustríssimo e excelentíssimo senhor D. Tomás José de Melo

As virtudes de que vossa Excelência é dotado, e que todos admiram prodigadas com fruto para com o povo desta parte feliz do novo mundo, tem nele produzido um amor tão forte, que as suas vozes não cessando de repetir uma e mil vezes o nome de Vossa Excelência como Pai da Pátria, dão motivo não só aos favorecidos a cantar as grandes ações de Vossa Excelência, mas aos sábios Vates de Minas nos sublimes poemas que a Vossa Excelência têm oferecido e aos da Baía nos imensos elogios em que já a Vossa Excelência têm mostrado o seu excessivo afeto.

Para justificar-me do que exponho, permita-me Vossa Excelência que com o mais profundo respeito manifeste junto com a inclusa Licença a Carta que me foi dirigida para obter a desculpa do sincero obséquio que a Vossa Excelência tributa o cantor baiano.

Digne-se Vossa Excelência pelas mesmas virtudes, que todos respeitam em Vossa Excelência, a permissão de dar ao prelo a dita licença pelo conhecimento de não ser a lisonja quem a inspirou ao seu Autor, sim o amor da verdade; e em mim para imprimi-la não só esta, porém um justo dever do meu agradecimento.

Deus guarde a Vossa Excelência pelos anos do seu desejo.

De Vossa Excelência o mais humilde súbdito e atento venerador,

Antônio José de Paula. (1790, s.p., *AJP 5)

Do preâmbulo de Paula há a retirar a menção aos poetas de Pernambuco, como também aos de Minas Gerais e da Baía, dando a entender que na vastidão do território colonial havia lugar e oportunidade para encontros e trocas literárias.

A breve referência que Paula faz aos «Vates de Minas» no prólogo à *Licença* de Francisco Xavier, e o facto de o Estado de Minas Gerais ter igualmente uma tradição teatral, permite-nos colocar a hipótese de uma passagem por esta região. A Nova Casa

da Ópera Vila Rica fora inaugurada em 1770 e construída por vontade e determinação de João Sousa Lisboa, homem de negócios, que promoveu a apresentação regular de espetáculos na sua casa. No entanto, após o seu falecimento em 1778, só há notícia de novas representações a partir de 1794, sob a administração do empresário António de Pádua¹⁰⁴ (Brescia, 2010). Outras espaços de representação de Minas Gerais foram a Casa de Ópera de São João del Rey e Casa de Ópera de Paracatu, ambas em atividade no início da década de 1780 (Dias, 2012).

Recife, Pernambuco – 1789 a 1790

Da Baía e, possivelmente, Vila Rica, António José de Paula chega a Pernambuco onde terá tido atividade regular, testemunhada através dos prólogos de três peças nos quais se referem apresentações em Pernambuco: *A gratidão*¹⁰⁵ (a 20 de setembro de 1789), *O amor dos deuses*¹⁰⁶ (a 17 de dezembro de 1789) e *Fidelidade*¹⁰⁷ (de 14 a 16 de fevereiro de 1790). As três peças foram publicadas em 1790 e reportam-se a espetáculos apresentados no Teatro Público do Recife em celebrações oficiais: aniversários reais e de membros do governo da colónia e outros dias festivos.

O Teatro da Vila de Santo António do Recife, ou Teatro Público de Pernambuco, como é referido, respetivamente, nas peças *A gratidão* e *Fidelidade*, será por certo o mesmo espaço, o Teatro de S. Francisco, construído em 1772, visto ser o único espaço teatral na cidade do Recife (Costa F. P., 1983, p. 135). Segundo Pereira da Costa, era «um edifício térreo e acaçapado, sem forma e arquitetura alguma que indicasse o seu fim» (Costa F. P., 1983, p. 135), mas que serviu as necessidades do público¹⁰⁸.

Para além das necessidades de convívio da sociedade, o edifício, apesar da forma desengraçada como é descrito por Pereira da Costa, teria com certeza os recursos técnicos suficientes para albergar uma companhia profissional, pois a encenação dos textos de Paula carecia de maquinaria de cena para cenografias exigentes¹⁰⁹. Este teatro

¹⁰⁴ Apesar da semelhança do nome e da profissão, António de Pádua, é um empresário de teatro brasileiro que não tem qualquer relação com António José de Paula.

¹⁰⁵ António José de Paula. *A gratidão*. Lisboa: Of. de Filipe José de França e Liz, 1790.

¹⁰⁶ António José de Paula. *O amor dos deuses*. Lisboa: Of. de João António da Silva, 1790.

¹⁰⁷ António José de Paula. *Fidelidade*. Lisboa: Of. de João António da Silva, 1790.

¹⁰⁸ O único documento coevo que foi possível encontrar (do ano de 1775) demonstra que, tal como na Corte, também ele era cenário, simultaneamente, de convívio e de rixas: a caminho do Botequim da Casa da Ópera um indivíduo é esbofetado (Arquivo Público de Pernambuco Jordão Emerenciano, Correspondência para a Corte (1784-1798), ff. 50-50v).

¹⁰⁹ As peças exigem maquinaria para entradas de cena de «nuvens», espaço para instrumentistas, descidas de telões e outros adereços. Por exemplo, o drama *Fidelidade* tem as seguintes indicações cénicas: «Ao som do Coro das Nereidas, vem atravessando o mar uma concha, conduzida por dois Tritões, que deixa

esteve em funções até ao século seguinte, tendo sido demolido após a construção do Teatro Santa Isabel em 1850, na mesma cidade.

A trilogia pernambucana, como poderemos denominar este conjunto de três peças, e a *Canção* distinguem-se das outras peças de Paula pela forte carga política, presente não só no tom elogioso aos governantes do Reino e da Colónia, mas também pelas dedicatórias expressas nos títulos. A sua publicação é uma forma de estender a relação mecenas/artista que se estabelece na apresentação do espetáculo. O repertório de peças publicadas com dedicatória é também uma mais-valia para o autor, pois é um testemunho do seu reconhecimento artístico por figuras da elite política.

Estas três peças partilham, assim, o ano da sua impressão, 1790, a referência a Pernambuco e à sua capital, a Vila de Santo António do Recife, o fim a que se destinam (celebrações oficiais) e a temática (elogio de figuras públicas com recurso à utilização de referentes da fauna e flora brasileiras, e da cultura, quer a indígena, quer a colonial).

Através dos três textos dramáticos acima apresentados podemos colocar Paula no Recife na época de 1789/90.

Paula e a cultura brasileira

As obras mencionadas situam pontualmente Paula no Brasil, ligando-o a apresentações de carácter oficial. Comportam sempre uma grande componente de busca de mecenas ou protetor para si, para o teatro ou para a companhia ou, na existência deste, o seu elogio: são circunstanciais, sem intriga, nem ação, apenas contêm diálogos elogiosos ao Governador, ao Príncipe, à Rainha e a Portugal, embelezados por árias e maquinaria de cena. As peças importam personagens, temas, locais e vocábulos das culturas brasileira, indígena e colonial.

Para além dos textos já apresentados, uma outra peça de maior fôlego que tem como fundo a cultura e a história brasileiras é *Vieira, restaurador de Pernambuco*¹¹⁰, integrada na coletânea de obras de António José de Paula. Nesta peça retrata-se o episódio da reconquista de Pernambuco aos holandeses no século anterior. O manuscrito onde o texto se encontra acolhe um autor coevo e conterrâneo: precedendo a

patente a Proteu: o dito Coro será acompanhado só de instrumentos de sopro.» (p. 16) e «Bate com a vara, aparece a Praça de Lisboa toda iluminada, no meio a Estátua, e forma todo o fundo do teatro uma nuvem onde estarão os Deuses (...); e por baixo da nuvem todo o teatro será ocupado de numeroso séquito: ao som se faz patente a exposta vista» (p.22).

¹¹⁰ Ver *Parte II – Edição crítica*.

peça, encontramos três poemas – um de António José de Paula, sobre a construção da peça, e dois sonetos de Manuel de Sousa Magalhães (1744-1800), poeta pernambucano, um deles sobre a poesia e outro em louvor de Paula, que se transcreve abaixo:

O teu louvor, António, cantar quero.
Foi venturoso o teu alto destino,
pois, excedendo ao trácio, ao latino,
ao Vieira tu cantas, novo Homero.

É tua a obra, é tua, eu assevero.
Bem o mostra o discurso peregrino,
inda apesar do louco desatino
de uma inveja fatal, de um ódio fero.

Oh, quanto o digno herói eternizaste
na frase singular, no estilo puro
que já do sacro louro te c'roaste.

É tua, é tua mesma, eu o asseguro,
essa obra que escreveste e recitaste
e *in verbo sacerdotis* eu o juro.

O facto de um membro da cultura literária brasileira setecentista dedicar um poema ao empresário português e de um outro, Francisco Meneses, lhe pedir apoio para a entrada no mundo das artes mostra que Paula se movia no meio cultural brasileiro, contactando com poetas da colónia, provavelmente participando em assembleias onde mostraria os textos aos seus congéneres.

O estilo encomiástico e o enaltecimento de figuras políticas, pontuado por elementos brasileiros, o elogio da Metrópole e citação ou referência a clássicos portugueses fazem parte das características dos poetas da Arcádia Brasileira e são elementos presentes nas composições de Paula, sendo, por isso, possível que no Brasil, tenha recebido influências do arcadismo brasileiro através do convívio com literatos da colónia.

À produção literária de Paula durante a estadia no Brasil acrescentem-se três títulos recuperados da documentação da Real Mesa Censória: *Carta de Elouise* (*RMC 45)¹¹¹, *A escola do mundo* (*RMC 47) e a comédia *A exaltação da cruz* (*RMC 46). Todos estes manuscritos deram entrada no mesmo dia, 3 de setembro de 1789, na Real Mesa Censória, sem indicação sobre a sua finalidade ou qualquer outra informação, para além do nome do autor e requerente: António José de Paula. Excetuando esta curta

¹¹¹ A caligrafia não permite destriçar inequivocamente o título do manuscrito, podendo tratar-se de outro nome, como *Carta a Eloise*.

referência, nada se sabe quanto ao conteúdo ou existência material das obras, que são prova de um constante labor dramático enquanto residente na colônia.

O itinerário de Paula pelo Brasil teve como pontos de passagem certos Pernambuco, Vila de Santo António no Recife, Baía e Rio Janeiro: isto é, locais com cerca de 2000 km de distância entre si, que António José de Paula percorreria com um elenco constituído, segundo Jorge Faria (Faria J. d., 1938), por Pedro António Pereira e a sua filha Rita, José Martins, que fazia os lacaio, e António Filipe Santiago, encarregado dos travestis femininos.

Desta sua «digressão», Paula regressa à metrópole entre 1790, ano da representação de *Fidelidade* (último registo no Brasil), e o início de 1792, onde se encontra já em março¹¹².

Teatro do Salitre

Após a chegada do Brasil, António José de Paula vai residir para Setúbal¹¹³ e é como residente nessa cidade que, em 1792, retoma a sua atividade em Portugal, no Teatro do Salitre, em Lisboa.

O Teatro do Salitre, erigido em 1782 pelo empresário João Gomes Varela, fazia parte de um complexo de entretenimento que contava não só com o teatro, mas também com uma praça de touros, que desde 1779 apresentava eventos ao ar livre: espetáculos tauromáquicos, equestres, de acrobacias e de fogo de artifício¹¹⁴. A par da arena de touros existiu, em 1780, uma sala «na casa nova junto ao Jogo da Péla, no sítio do Salitre, que João Gomes Varela mandou fazer para as assembleias e academias de música»¹¹⁵ onde se realizam concertos¹¹⁶. Em 1782, João Gomes Varela alarga o seu leque de ofertas culturais ao erguer o teatro, junto à praça de touros, do qual será empresário.

¹¹² A duração das viagens marítimas entre Portugal e Brasil era de cerca de um mês e meio a três meses.

¹¹³ A residência em Setúbal está testemunhada numa escritura de 1792 (*ADL 6).

¹¹⁴ Alguns dos espetáculos apresentados foram: combate de touros – 12, 18, 19 e 21 de setembro de 1779 (ANTT/ RMC cx. 512, doc. 5137 e doc. 5162); acrobatas – 19 de setembro de 1780 (ANTT/ RMC cx. 512, doc. 5163); divertimento de touros com crianças – 10 de outubro de 1780 (ANTT/ RMC, cx. 512, doc. 5145); dançarinos da corda – 11, 12 e 19 de novembro de 1780 (ANTT/ RMC, cx. 512, doc. 5169 e doc. 5171).

¹¹⁵ ANTT/ RMC, cx. 512, doc. 5168.

¹¹⁶ Nesta sala, apresentaram-se pelo menos dois concertos de copos ingleses, por José Fallotico acompanhado de sua mulher, a 23 e a 25 de novembro de 1780 (ANTT/ RMC, cx. 512, doc. 5168 e doc. 5167).

Apenas a partir de 1787¹¹⁷ há notícias de apresentações regulares no Teatro do Salitre, sob a direção de Paulino José da Silva, que aí se manterá até ao final da época de 1791/1792.

Época 1792/1793

Quando em 22 de março de 1792, António José de Paula assina com António Gomes Varela, proprietário do Teatro do Salitre, uma escritura de sociedade para exploração desse espaço, encontra uma situação diferente da habitual no panorama teatral português: Francisco António Lodi, empresário do Teatro da Rua dos Condes termina as apresentações de espetáculos em português nesse teatro, tornando o Teatro do Salitre o único onde se podem apresentar os cómicos portugueses¹¹⁸.

O contrato que Paula assina com o dono do teatro estabelece claramente o investimento de cada um durante o ano de validade da sociedade: Paula entra com «o prémio das suas representações, cantoria, ensaiar, governar, administrar tudo quanto for em utilidade da empresa em o valor igual de seiscentos mil réis» (*ADL 6) e Varela entra com a casa, o Teatro do Salitre, mobília, adereços e cenários, no valor também de 600\$000 réis. Do contrato excluem-se a exploração do botequim, «varanda dos fidalgos» e o camarote, que seriam exclusivos de Varela.

As funções de António José de Paula incluem ainda contabilidade, sendo ele o caixa da empresa, com a obrigação de «dar todos os meses uma folha ou dos lucros ou da perda ao outro seu sócio». O contrato assinala que às obrigações acima acresce o seu trabalho como autor, com rendimento próprio, e os benefícios:

ficando-lhe livres as suas peças que se houverem de representar no dito teatro, como também poder ter parte como ator em aquelas réeitas que se houverem de fazer para representarem pelos mais cómicos em remuneração da falta dos benefícios, à proporção do ordenado que vence e com que entra para a dita empresa e quando se não possa efetuar o proposto, e os cómicos hajam de ter benefícios ele o deverá ter igualmente (...) como eles em qualidade (...) de cómico, assim como o terá o sócio Varela como empresário para que fiquem em tudo em igualdade. (*ADL 6)

¹¹⁷ Recordemos que por morte do príncipe D. Pedro III, a 25 de Maio de 1786, impôs-se um luto geral, que obrigou ao encerramento dos espaços de entretenimento.

¹¹⁸ Em fevereiro de 1791, Francisco António Lodi toma a empresa do teatro da Rua dos Condes concedendo ao seu cunhado, Vitorino António Machado, a gestão do teatro, dando-lhe inclusive a permissão para despedir membros da companhia (ADL, 7º cartório, lv. 646, 48-48v, 27.12.1790). Como se pode verificar pela Petição dos Cómicos do Salitre (*MR 2), os cómicos portugueses serão posteriormente expulsos, sendo acolhidos no Teatro do Salitre. Toda a situação é bastante obscura, não sendo possível retirar dados suficientes dos documentos para a sua compreensão.

As regras estabelecidas para a sociedade deixam em aberto a possibilidade de se aplicarem, nas mesmas condições, a quaisquer outros teatros da corte que os ditos sócios queiram explorar. Os dois sócios nomeiam para administrador, responsável pela contratação dos atores e restante pessoal, António José Gomes da Silva.

Uma semana após a constituição da sociedade, António Gomes da Silva parece ter decidido ser também ele empresário de um dos teatros de Lisboa, quando em nome próprio pretende celebrar um contrato com os atores Vitorino José Leite, António José Serra, José Félix da Costa, Diogo da Silva, Francisco Manuel Madeira, João Anacleto de Sousa, João dos Santos e António Borges Garrido¹¹⁹. Pela leitura do documento se infere que António Gomes da Silva iria contratar os atores por iniciativa própria e não na qualidade de administrador da empresa António José de Paula e António Gomes Varela, pois é identificado como parte que «vive de seu negócio». Por outro lado, no texto do contrato não é mencionado em qual dos teatros da corte os atores iriam trabalhar, apenas se lê que: «pretende ser empresário de um dos teatros desta cidade, se acha justo e contratado com os sobreditos cómicos acima declarados para estes irem representar no mesmo teatro» (*ADL 7). A escritura não tem efeito por falta de assinatura de José Félix da Costa, desconhecendo-se a razão por que o não terá feito¹²⁰.

No ano de 1791 os atores do Salitre viveram uma situação conturbada, segundo se pode inferir da petição por eles apresentada em setembro de 1792 (*MR 2), que indica que em 1791 apenas foi concedida licença ao Teatro da Rua dos Condes para representações com os cómicos portugueses. Contudo, o empresário deste teatro, Domingos de Almeida, expulsou os cómicos. Nestas circunstâncias, são acolhidos no Teatro do Salitre, que em 1792, sob a direção de Paula, se dedica ao teatro nacional, deixando de apresentar as burletas em italiano que se faziam na época anterior pela empresa cessante. Segundo se indica no mesmo documento, a empresa sofre prejuízos financeiros, talvez por suportar custos elevados com um elenco bastante grande, que incluía não só os contratados por Paula, como também os cómicos expulsos do Condes.

Para além dos contratempos na assinatura de contratação do elenco e dos problemas financeiros, a sociedade de exploração do Salitre sofreu outros reveses na

¹¹⁹ O apelido intermédio deste ator é redigido de duas formas: *Borja* e *Borges*. Optou-se, neste texto, por usar apenas a forma *Borges*, pois é assim que o próprio assina.

¹²⁰ Não se sabe por que razão António Gomes da Silva afirma ser empresário de um teatro, quando, efetivamente, é apenas o responsável pela contratação do elenco no Teatro do Salitre e de outros teatros que os sócios Paula e Varela tomassem sob a sua empresa – julgo que será apenas uma questão de nomenclatura sem relevância, uma vez que a sociedade irá contratar o referido elenco no futuro e que António Gomes da Silva permaneceu próximo a Paula nos atos notariais, como demonstra a escritura realizada em abril de 1793, onde assina como testemunha (*ADL 8).

mesma época, como o do encerramento do teatro e a não concessão de licença para a sua reabertura por alegada falta de condições.

O Teatro do Salitre foi alvo ao longo dos anos de várias inspeções com o objetivo de averiguar as condições de segurança do edifício, tendo sido ordenada a introdução de melhorias em 1788, 1791, 1792, 1793¹²¹.

De uma dessas inspeções, realizada em setembro de 1792, resulta o encerramento do teatro. Os seus trabalhadores são obrigados a exercer a sua profissão no teatro da Rua dos Condes durante um certo período, o que, como foi referido acima, não era do seu agrado:

hoje há um pequeno número [de cómicos], que ajustou o Empresário único [Domingos de Almeida], que se facilitou para encarregar-se de tomar atualmente a si o Teatro Nacional, e lhe nomeei o Teatro da Rua dos Condes pelos motivos, que exporei a V. Ex.^a e ordenei ao mesmo Empresário, que escriturasse os cómicos e dançarinos constantes de uma relação, que lhe entreguei, e que me haviam dado os cómicos João Anacleto e José Teles, dos que eram mais hábeis, e que existiam ainda em Lisboa, dos quais se podia formar uma companhia, que fosse tal, e qual para se apresentar ao público, e nomeei Inspetor do Teatro o Juiz do Crime do Bairro de Mocambo, ao qual apresentou o Empresário os sobreditos Cómicos, com os quais se haviam convencionado voluntariamente, e fizeram as suas escrituras, estando eu autorizado por S. A, segundo V. Ex.^a me ordenou de ordem do mesmo Senhor, para poder prestar esta licença, o que afirmo executei. (*MR 1)

A relocação dos cómicos do Salitre no Teatro da Rua dos Condes sucede por este ser considerado como o único teatro com condições físicas para ser um teatro nacional¹²², ao passo que no Teatro do Salitre não existiam os requisitos necessários para o exercício da atividade, como salienta o parecer sobre o dito teatro do Intendente Geral Pina Manique, em carta dirigida a José de Seabra da Silva, Ministro do Reino:

Agora informarei do Teatro do Salitre. O lugar em que está situado é bem conhecido por Vossa Excelência, e conhece também a má serventia que tem a rua. Há nele unicamente uma porta com um pequeno lugar, que dá serventia para a plateia e para os camarotes. A escada não permite que vão duas pessoas emparelhadas. Os corredores são tais que se vê encontrar neles uma pessoa com outra uma delas há de encostar-se à parede e deixar passar a outra, que ainda assim o faz com opressão. O que pode acontecer em um lugar tão estreito, e a que concorrem os dois sexos, deixo à ponderação de Vossa Excelência. É um teatro formado sem alicerces e sobre paus de prumo metidos na terra suscetíveis de se arruinares mais depressa e, por consequência, exposto a maior perigo; pois ainda que se façam vistorias, e estas mandem reformar a segurança do teatro, nunca lhe poderão dar a estabilidade que convém que tenha. Na última inspeção que nele mandei fazer, declararam os mestres da cidade e arquitetos que não podia subsistir por mais de dois anos, incluindo aquele em que fizeram a mesma vistoria, sem embargo de

¹²¹ Documentos sobre inspeções ao Teatro do Salitre podem ser encontrados em ANTT/MR, mç. 453, cx. 567 (1788); ANTT/ IGP, lv.195, f. 65v (1791); e ANTT/ IGP, lv. 196, ff. 133-133v (1793).

¹²² A expressão «teatro nacional» aplica-se não apenas ao edifício, mas também ao repertório apresentado em língua portuguesa.

lhe mandarem fazer interina para aquele ano a obra de segurança, que praticaram naquela ocasião. (*MR 1)

É assim concedida ao Teatro da Rua dos Condes a licença para reabrir com os cómicos nacionais, que se encontrariam no teatro de António Gomes Varela¹²³. A saída do Teatro do Salitre é feita contra a vontade dos cómicos, que não querem voltar a trabalhar com o empresário Domingos de Almeida, que os tinha despedido no ano anterior. Os cómicos redigem, então, uma petição no sentido de continuarem a exercer a sua função no mesmo teatro¹²⁴.

Desconhece-se em que data foi encerrado, mas a licença para a sua reabertura é dada a 2 de novembro do mesmo ano de 1792, após um novo requerimento de António Gomes Varela, em que pede ao empresário do Teatro da Rua dos Condes, Domingos de Almeida, o regresso dos cómicos que anteriormente trabalhavam no Salitre, pedido que lhe será deferido pelo Intendente:

Vossa Mercê [Juiz do Crime do Mocambo] me remeterá a informação que lhe ordenei na portaria proferida no requerimento de António Gomes Varela, empresário do Teatro do Salitre, com a resposta de empresário Domingos de Almeida e dos cómicos, que o suplicante António Gomes Varela requer para trabalharem no seu teatro, para o que fico esperando o correio portador desta para eu poder deferir. (*IGP 1)

Depois desta ordem, o teatro reabre com os seus cómicos, venham estes de livre vontade ou coagidos, como acontece a Vitorino José Leite, que, depois da ordem do Intendente, teve de ser escoltado por oficiais da polícia até ao Teatro do Salitre, onde António José de Paula permanecia como empresário, com a obrigação de aí exercer a sua profissão:

Juiz do Crime do Bairro do Mocambo

Vossa mercê, datando de hoje, ordenará ao cómico Vitorino José Leite que se vá apresentar a António José de Paula, empresário do Teatro do Salitre, saindo o dito cómico acompanhado de um dos seus oficiais, para que não se possa subterfugir. (*IGP 2, 15.11.92)

O processo de encerramento e abertura do Teatro do Salitre é estranho e apresenta duas questões que vale a pena relevar. Uma delas é o facto de não se encontrar nenhum documento assinado por António José de Paula sobre esta questão, sendo ele o empresário da Companhia. Talvez não fosse sua responsabilidade ou, por se encontrar a residir em Setúbal, estivesse mais afastado destas questões. Contudo, não deixa de ser curioso que não haja nenhum documento que manifeste que esteve envolvido no teatro

¹²³ A licença para reabertura é dada a 24 de setembro para os «princípios de novembro» (ANTT/ IGP, lv. 196, ff.1-1v).

¹²⁴ ANTT/RM, mç. 454 (*MR 2).

do Salitre ou do Condes, não sendo nomeado uma única vez. Outra questão que permanece sem resposta reporta-se ao resultado financeiro da temporada. Na petição dos cómicos lê-se que o Teatro do Salitre teve «uma avultadíssima perda»¹²⁵, no entanto, é possível afirmar que a sociedade entre Paula e Gomes Varela teve relativo sucesso, uma vez que na escritura para a época seguinte se refere um lucro no valor de um «conto e quarenta e cinco mil réis» (*ADL 8) no balanço da época teatral. Assim, presume-se que, em apenas cerca de quatro meses de apresentações, entre novembro de 1792 e fevereiro de 1793, a empresa de Paula tenha conseguido recuperar das perdas anteriores.

A época de 1792/93 termina sem que haja mais notícias sobre o teatro, mas sugerindo, pela ausência das mesmas, que o regresso conturbado de Paula às lides teatrais no continente terá retomado o seu curso com regularidade.

Não se conhece repertório para esta época teatral.

Época 1793/1794

Findo o contrato anterior, os dois empresários, António José de Paula e António Gomes Varela, firmam a 8 de abril de 1793 novo contrato para exploração do Teatro do Salitre para a época de 1793/94. As condições do contrato são semelhantes às do anterior: Varela entra com o teatro e respetivo conteúdo e Paula com o seu trabalho, avaliado cada um no valor de 600\$000 réis. Os pontos em que esta escritura diverge da anterior são apenas dois: em primeiro lugar, além dos lucros e perdas da exploração no teatro, acrescenta-se que Paula terá «também seu quinto nos lucros ou perdas em todo e qualquer divertimento que se haja de fazer na Praça dos Touros, de que ele sócio Varela é dono» (*ADL 8). A segunda diferença diz respeito às obrigações de Paula e dos atores Manuel Batista Reis e António Filipe de Santiago, que, ao contrário do restante elenco, não irão representar toda a época:

e entra o mesmo Paula com o seu ordenado de seiscentos mil réis, porém não será obrigado a representar, tanto ele, como António Felipe e Manuel Batista [Reis], se não do primeiro de outubro deste ano em diante (*ADL 8).

O texto da escritura revela igualmente que há um desejo de melhoria das condições do teatro, pois indica-se que haverá contratos com mais intérpretes, mobília nova e outras benfeitorias.

¹²⁵ ANTT/ MR, mç. 454. Petição dos cómicos do Salitre.

Como testemunha do ato notarial assina António José Gomes da Silva, que na época anterior se encontrava encarregado da contratação de atores. Neste mesmo contrato se afirma que a escritura dos cómicos foi realizada noutro documento e assinada «na casa do inspetor», referindo-se eventualmente ao Inspetor do Teatro do Salitre, à época o Juiz do Crime do Limoeiro.

A época de 1793/94 está marcada pela representação das três partes de *Frederico II, rei da Prússia*, originais de Luciano Comella, traduzidos por Paula, que é também o protagonista dos espetáculos. A primeira tradução de Paula da trilogia de Comella, publicada em 1794, indica que o texto, intitulado *Frederico II, rei da Prússia*, foi representado «pela primeira vez no Teatro do Salitre no ano de 1793, e novamente se repete no mesmo teatro no presente ano de 1794»¹²⁶. A existência da informação sobre o local e data de estreia do texto deve-se provavelmente à altercação que houve entre Paula e os empresários do Teatro S. Carlos, que pretendiam apresentar uma outra tradução da mesma obra da autoria de Félix Moreno de Monroy¹²⁷. De acordo com as normas da Intendência era inaceitável a apresentação de uma peça em simultâneo em dois teatros, mesmo que em traduções e com tipos de representações diferentes, como se observa na notícia da Intendência Geral da Polícia:

Ao Juiz do Crime do Mocambo

(...) Também advertirá ao sobredito empresário Francisco António Lodi que o Teatro do Salitre com precedência tem escolhido as obras de *Frederico* para pôr em cena neste teatro e o seu empresário, António José de Paula, tem trabalhado nas traduções para o referido fim, para não se porem nesse teatro em pantomima, nem ainda as mesmas óperas quando se intentem traduzir para o idioma italiano, isto é, somente daqui até ao Carnaval a fim de evitar de uma e outra parte queixas que necessariamente hão de vir em consequência logo se encontrarem as peças nos dois teatros ainda que seja em pantomima. (*IGP 6)

Paula não só conseguiu apresentar a sua peça e publicá-la, como obteve sucesso, como se infere do anúncio da *Gazeta de Lisboa*, de 31 de janeiro de 1794 no qual se publicita a venda do folheto em três locais:

A primeira e segunda parte da comédia de *Frederico 2º, rei de Prússia* que com tanta aceitação se tem representado no Teatro do Salitre. Vendem-se a 160 réis cada uma na

¹²⁶ Luciano Francisco Comella. *Comédia intitulada Frederico II, Rei da Prússia, composta por D. Luciano Francisco Comella em o idioma espanhol e traduzida livremente para uso do teatro da nação portuguesa por A.J.P., a qual se representou pela primeira vez no Teatro do Salitre no ano de 1793, e novamente se repete no mesmo Teatro no presente ano de 1794*. Lisboa: Of. José Aquino de Bulhões. 1794. Esta peça é uma tradução de *Federico segundo en el campo de Torgau, segunda parte* (1789) de Luciano Comella, não havendo equivalência entre os subtítulos que indicam as partes da tragédia.

¹²⁷ Conhecem-se três traduções de Félix Monroy da trilogia de Luciano Comella: *Friderico segundo, rei da Prússia no campo de Trugau*; *Friderico segundo, rei de Prússia*; e *Friderico segundo, rei de Prússia [em Glatz]*, todas impressas no ano de 1794, em Lisboa, na oficina de João António Reis.

loja da *Gazeta*, na de Francisco Manuel Pires ao Passeio Público e no mesmo Teatro. (*GL 1)

Frederico II tornou-se a obra e personagem emblemática de Paula: no retrato que dele faz o Morgado de Setúbal (*IMG 1)¹²⁸ é este o manuscrito que o ator segura na mão¹²⁹, e Bocage descreve-o nesta personagem num soneto intitulado «A António José de Paula, cómico e diretor do teatro do Salitre»:

Ressurge vesgo e torto o gran'Fred'rico,
Mestiço nas feições, crespo em melena;
Tem gesto fanfarrão, alma pequena,
Mas o peito é flamante, o traje é rico.

Faz caretas ao povo em ar de nico,
C'o retrato de um burro avilta a cena;
Pede chá, e café, tinteiro, e pena,
Temo que alguma vez peça o penico!

Estúpido tropel co'as mãos o aprova,
Pé merecendo o vândalo guerreiro,
Que avesso do que foi saiu da cova!

Cómico sem-sabor, porém matreiro,
Pedra filosofal de espécie nova,
Que torna parvoíces em dinheiro!¹³⁰

De Francisco Comella foram traduzidas por Paula e publicadas durante esta temporada a *Segunda*¹³¹ e a *Terceira parte de Frederico II, rei da Prússia*¹³². O anúncio de publicação da *Terceira parte*, a 11 de fevereiro, assinala que as outras partes se encontram também à venda, o que indica que entre outubro de 1793 e fevereiro de 1794 se representaram as três partes de *Frederico II*:

Sáiram à luz a terceira parte da comédia de *Frederico II, rei de Prússia*. Vendem-se todas três a preço de 160 réis cada uma, na loja da *Gazeta*, na de Francisco António Rodrigues, ao pé da Boa Hora ao Chiado, na de Francisco Manuel Pires ao Passeio Público, e no mesmo Teatro. (*GL 2)

¹²⁸ Retrato do ator António José de Paula com inscrição alusiva a peça de teatro. Óleo sobre tela. Dim.: 88 x 72.5 cm. Paradeiro desconhecido. Reproduzido no anexo (*IMG 1).

¹²⁹ A propósito do retrato de António José de Paula pintado pelo Morgado de Setúbal, leia-se Camões (2011).

¹³⁰ Bocage. *Obras poéticas*, vol. 2. Lisboa: Imprensa Portuguesa, 1875, p. 353.

¹³¹ Luciano Francisco Comella. *Comédia intitulada Frederico II Rei da Prússia, Composta por D. Luciano Francisco Comella, em o idioma espanhol, e traduzida livremente para uso do teatro da nação portuguesa por A. J. P. Segunda parte*. Lisboa: Of. José Aquino de Bulhões, 1794. Esta peça é uma tradução de *Federico segundo, rey de Prusia, primera parte* (s.d.), de Luciano Comella, não havendo equivalência entre os subtítulos que indicam as partes da tragédia.

¹³² Luciano Francisco Comella. *Comédia intitulada a Humanidade, terceira parte de Frederico II, Rei da Prússia, composta por D. Luciano Comella, representada no Teatro de Madrid pela primeira vez em o ano de 1792, tendo igual aceitação à das outras partes*. Lisboa: Of. José Aquino de Bulhões, 1794. Esta peça é uma tradução de *Federico segundo en Glatz, ó la humanidad* (1792) de Luciano Comella.

O elenco para a época de 1793/94, partindo da informação incluída nos folhetos, seria constituído por: António José de Paula, Manuel Batista dos Reis, António Filipe de Santiago (estes três atores iniciaram a atividade apenas no dia 1 de outubro, como indica a escritura de sociedade), José Félix da Costa, Vitorino José Leite, Francisco Manuel Madeira, José Martins, João Anacleto de Sousa, José dos Santos, João Evangelista, António Manuel Cardoso, António Borges Garrido, João Inácio e José da Cunha.

Apesar de a distribuição de personagens nos folhetos apresentar um elenco exclusivamente masculino que representava também as personagens femininas, as artistas do género feminino tinham apresentações esporádicas nos palcos do Salitre, por meio de récitas, concertos e festas. Exemplo disso é Maria Joaquina, cantora e antiga estrela do Bairro Alto e do Condes, que iniciou a 1 de junho de 1794 uma série de cinco récitas:

Juiz do Crime do Limoeiro [Inspetor do Teatro do Salitre]

Vossa mercê irá assistir à récita que no dia de amanhã, sábado o primeiro de junho, faz em seu benefício Maria Joaquina a qual deve pagar somente as despesas que se fizerem na dita casa no referido dia e ficar obrigada a cantar nos quatro dias que os empresários do mesmo teatro assinalarem depois de feitos os seus benefícios na conformidade das ordens de Sua Majestade, que permitindo vossa mercê igualmente à dita Maria Joaquina licença para nos intervalos da representação poder ir cobrar pelos camarotes o produto deles. (*IGP 4)

A singularidade de apresentações com artistas femininas aumentava exponencialmente a afluência de público, acabando por ser uma grande fonte de rendimento para o próprio teatro, que, além do benefício da artista (cujo lucro revertia para a própria), contou com mais quatro apresentações que rendiam diretamente para os seus cofres.

Além de empresário no teatro, Paula colaborava com António Gomes Varela na organização das festas de touros, no intervalo das quais se apresentariam entremezes para divertimento do público. É provável que Paula aproveitasse o facto de o espetáculo ser ao ar livre para tomar algumas liberdades na escolha do «ato» apresentado no intervalo, procurando algo que fosse de agrado imediato de um público adepto das lides tauromáquicas. Daí a advertência de Pina Manique, sempre atento ao mínimo desvio à regra:

(...) permitindo vossa mercê [Juiz do Crime do Bairro do Limoeiro] (...) a licença para se correrem touros na mesma Praça, por três dias advertindo aos festeiros, António Gomes Varela e António José de Paula, que devem apresentar a vossa mercê os planos das entradas que querem fazer e os entretenimentos com que querem conciliar a vontade do povo naquele divertimento para vossa mercê saber se são tais que mereça apresentar ao público, a fim de não se exporem os festeiros a apresentar naquele ato algum

espetáculo pelo qual mereçam ser corrigidos e haver contra eles algum procedimento. (*IGP 5)

Já no fim da época teatral, apresenta-se no Salitre um concerto musical e vocal de Pedro Jobit, artista dinamarquês (*IGP 7) e na Assembleia do Salitre é anunciado um outro concerto a 15 de fevereiro de 1794 «em benefício de João Gabriel Legras, músico da câmara de sua majestade fidelíssima, no qual cantarão Mrs. Angelelli e Bertochi, cantores empregados no serviço de sua majestade» (*GL 3).

Relativamente ao repertório apresentado nesta época, para além da trilogia de *Frederico II*, há dois folhetos de entremezes publicados em 1794, que ostentam a indicação de as peças terem sido apresentadas no Teatro do Salitre¹³³: *As grandes mágicas e astúcias de Joana Rabicurtona*¹³⁴, adaptação da comédia *El asombro de Jerez, Juana la Rabicortona* (1741)¹³⁵ de José de Cañizares, e *A ciganinha ou o velho logrado pela sagacidade da criada que por querer casar com ela ficou sem filhas, sem noiva e sem dinheiro*¹³⁶.

Anos omissos – 1794 a 1796

Findo o contrato com Paula para exploração do Salitre, Varela, para a época de 1794/95, arrenda o teatro a Domingos de Almeida, empresário do Teatro de Condes, em contrato assinado a 6 de abril¹³⁷. Neste contrato, Domingos de Almeida apresenta como fiador Francisco António Lodi, que será uma semana depois seu sócio na empresa de exploração dos teatros do Salitre e da Rua dos Condes, como consta da escritura assinada a 15 de abril. Francisco António Lodi conseguia, deste modo, obter o monopólio dos teatros da corte onde, ao que tudo indica, não havia lugar para António José de Paula, pois não se conseguiu encontrar o seu nome em nenhum documento nesta

¹³³ O folheto intitulado *Pequena peça intitulada A casa de pasto, a qual se representou no Teatro do Salitre onde mereceu aceitação* de José Daniel Rodrigues da Costa, reeditado em 1794, pela Oficina de João António Reis, indica que o entremez foi apresentado no Salitre, no entanto, uma vez que o frontispício da edição de 1784, realizado pela Oficina de Filipe da Silva e Azevedo tem a mesma indicação, não é certo que este título tenha efetivamente feito parte do repertório de 1794.

Ressalve-se que era prática corrente os textos reeditados reproduzirem integralmente a folha de rosto da edição anterior, independentemente da informação aí exposta.

¹³⁴ Anón. *Novo e gracioso entremez intitulado As grandes mágicas, e astúcias de Joana Rabicurtona, a qual no ano de 1794 teve geral aceitação no Teatro do Salitre*. Lisboa: Of. de António Gomes, 1794.

¹³⁵ A primeira apresentação conhecida da comédia ocorreu em 1741, contudo não se conhece o ano da primeira publicação (Murillo, 2010).

¹³⁶ Anón. *Novo e gracioso entremez intitulado A ciganinha ou o velho logrado pela sagacidade da criada que por querer casar com ela ficou sem filhas, sem noiva e sem dinheiro, o qual no ano de 1794 se representou com geral aceitação no Teatro do Salitre*. Lisboa: Of. de António Gomes, 1794.

¹³⁷ Livro de notas do 9º Cartório Notarial de Lisboa, lv. 80, fl. 59v-6 (06.04.1794).

época. A Companhia de Cômicos Portugueses, antes dirigida por António José de Paula, passa a atuar no Teatro da Rua dos Condes, sem que este fizesse parte da mesma:

Que eles [Domingos de Almeida e Francisco António Lodi] se acham justos e contratados tomarem a si o Teatro da Rua dos Condes, como também o Teatro do Salitre desta Corte, para neles se fazerem as representações e récitas cómicas, e todos os mais divertimentos públicos, que bem lhes parecer, por tempo, que há de principiar por dia de Páscoa, vinte do corrente mês de abril, até ao Carnaval do ano próximo que vem de mil setecentos e noventa e cinco; sendo no dito Teatro da Rua dos Condes, com a Companhia Cômica Portuguesa, e igualmente no dito Teatro do Salitre, para os espetáculos, que eles bem lhes parecer e julgarem mais úteis aos seus interesses (*ADL 9)

De acordo com a informação existente, conclui-se que Paula não se apresentou no Teatro do Salitre nem no Teatro da Rua dos Condes nas épocas de 1794 a 1796¹³⁸.

No início da época seguinte, de 1795/96, no Teatro do Salitre, António Gomes Varela apresenta alguns espetáculos, mas não de teatro¹³⁹.

Temos conhecimento, por uma notícia na Intendência Geral da Polícia, de junho de 1795, que Paula e Paulino José da Silva tinham intenção de formar uma sociedade para explorar o Teatro da Rua dos Condes, que se encontrava arrendado ao segundo para a época de 1795/96¹⁴⁰.

Sr. Dor¹⁴¹. José António de Miranda

Tendo-se convencionado Paulino José da Silva, atual empresário do Teatro da Rua dos Condes, com António José de Paula para ambos entrarem na sociedade do mesmo teatro, a qual deverá ter princípio no primeiro de outubro do presente ano. Vossa mercê, ouvindo-os lhes mandará tomar termo e celebrar escrituras das condições que houverem mútua e reciprocamente ajustado para a sobredita sociedade. (*IGP 8)

Apesar do parecer favorável do Intendente, a 22 de junho de 1795, não há dados que permitam afirmar que a sociedade tenha sido estabelecida e que Paula tenha exercido atividade neste teatro.

Como foi referido anteriormente, é possível que neste período António José de Paula tenha atuado no Porto, mas não há dados nesse sentido¹⁴².

¹³⁸ O elenco do Teatro da Rua dos Condes no Carnaval de 1795 compunha-se de alguns elementos que anteriormente eram do Teatro do Salitre – Vitorino José Leite, António Manuel Cardoso, Francisco Manuel Madeira e José dos Santos –, entre outros (a informação sobre o elenco encontra-se no folheto *Rinaldo d'Aste ou O morto vivo*, Lisboa: Of. de António Gomes Galhardo, [1795]).

¹³⁹ António Gomes Varela faz um pedido de autorização para um concerto de Pedro Rumi na sala do Salitre, a 8 de abril (ANTT/ IGP, lv. 197 f. 226v, 08.04.1795), não havendo mais informação sobre este espaço, onde o mais plausível é que não tenha havido representações teatrais.

¹⁴⁰ Livro de notas do 7º Cartório Notarial de Lisboa, lv. 663, ff.40-42v (24.04.1795).

¹⁴¹ A abreviatura «Dor» é ambivalente, podendo corresponder a «desembargador» ou «doutor». Nos casos em que não foi possível deslindar o estatuto do nomeado optou-se por manter a abreviatura.

¹⁴² Ver cap. «Anos omissos – 1776-1777».

Teatro S. Carlos –1796 a 1798

Desde que abandona o Teatro do Salitre no Carnaval de 1795 até à apresentação de espetáculos no início da temporada de 1797/98 no Teatro S. Carlos, pouco se sabe da carreira de António José de Paula. São muito escassas as fontes que permitam traçar o seu percurso profissional neste período, sendo necessário lançar mão de informação dispersa por documentação variada de modo a poder preencher lacunas¹⁴³.

Quando, em 6 de dezembro de 1796, assina uma escritura de compra de um terreno em Setúbal, Paula reside na freguesia dos Mártires¹⁴⁴ e exerce as funções de «primeiro ator e administrador do Real Teatro S. Carlos» (*ADL 10), não se tendo conseguido, até à data, determinar o início da sua atividade naquele teatro.

Ainda na temporada 1796/97, há notícia da preparação para a apresentação da peça *Por amparar a virtude esquecer seu mesmo amor*, atribuída a António José de Paula¹⁴⁵, neste mesmo teatro, em aviso dirigido ao Inspetor do Teatro S. Carlos, António de Novais e Campos:

Ao desembargador António de Novais e Campos,
Vossa mercê examinará se a peça intitulada *Por amparar a virtude esquecer seu mesmo amor*, contéda no livro incluso, está nos termos de se pôr em cena para eu a facultar. (*IGP 9)

Este dado reforça a possibilidade de que Paula tenha estado ligado profissionalmente ao Teatro S. Carlos desde a época 1796/97.

A mesma notícia da Intendência Geral da Polícia dá conta de que se apresentavam espetáculos de comédia risível, muito provavelmente pela Companhia de Cômicos Portugueses, agora, no Teatro S. Carlos:

Outrossim, vossa mercê, não permitirá que nesse teatro [Teatro S. Carlos] se repita a escandalosa passagem que na noite de ontem se representou figurando-se um cômico de

¹⁴³ Nos vários estudos realizados sobre o Teatro S. Carlos publicados até à data não se encontrou qualquer referência à administração de António José de Paula e apenas a obra de Mário Moreau (1999) refere no índice de espetáculos declamados várias peças em que António José de Paula participou, quer como ator quer como tradutor ou autor entre 1794 e 1798, da Companhia de Cômicos Nacionais. Recentemente, David Cranmer ([no prelo]), a quem agradeço a troca de conhecimentos, debruçou-se sobre o estudo das temporadas do teatro declamado no Teatro S. Carlos, acrescentando nova informação.

¹⁴⁴ Os registos dos Livros de Arruamentos das Décimas da Cidade para o ano de 1796 indicam que Paula residia na Rua da Casa da Ópera, junto ao Teatro de S. Carlos, continuação da Rua Direita da Igreja Paroquial dos Mártires (AHTC, Décimas da Cidade, Livro dos arruamentos da freguesia dos Mártires, 1796). As designações toponímicas dos dois documentos (Livro de Arruamentos e Escritura de compra de terreno em Setúbal) referem-se à mesma artéria, a atual Rua Serpa Pinto, repetindo o costume de os elencos e profissionais dos teatros viverem nas proximidades dos mesmos.

¹⁴⁵ *Catálogo de peças manuscritas que pertenceram ao Conde de Redondo e que ainda em maio de 1885 pertenciam a seu filho, o Marquês de Borba, D. Fernando de Sousa Coutinho* (ms.), Instituto de Estudos Teatrais / Sala Jorge de Faria, cota JF 4-9-75.

galo que de asa baixa procurava cobrir uma galinha, pervertendo por esta indecente ação o louvável fim a que se dirige o teatro de uma corte bem civilizada, tendo vossa mercê a mais particular vigilância em não consentir que no referido teatro se represente ação alguma que deslustre o decoro com que deve ser conservado. (*IGP 9)

Sendo, como já foi referido, prática comum as escrituras relacionadas com contratos teatrais terem efeito a partir da Páscoa, terminando no Entrudo do ano seguinte, podemos supor que uma Companhia de Atores Portugueses, possivelmente dirigida por Paula, se encontrasse adstrita ao Teatro S. Carlos desde 27 de março de 1796. É o que se infere de uma notícia de abertura da temporada publicada na *Gazeta de Lisboa* de 13 de fevereiro de 1796, que anuncia que ficam «reservados os domingos e dias santos, e os mais dias que parecerem convenientes, para a Comédia Portuguesa, tendo para este efeito escriturado alguns dos primeiros Atores Nacionais» (*GL 4).

Em data indeterminada, portanto, António José de Paula assume parte da administração do Teatro S. Carlos e, talvez, a direção da Companhia de Atores Nacionais ou de Cómicos Portugueses, que ali se fixou entre 1796 e 1798.

Desconhece-se o repertório apresentado naquela primeira temporada, mas a julgar pela notícia que anuncia a seguinte, de 97/98, a Companhia terá alcançado um êxito assinalável, pois mantém-se em atividade:

A Companhia dos Atores Nacionais continua as suas representações no Real Teatro de S. Carlos, esperando receber do respeitável público o acolhimento, proteção e aplauso que obteve no antecedente ano. (*LNTSC 1, abril de 1797)

A temporada de 1797/98, no entanto, é de fácil reconstituição a partir do *Livro 4 das notícias das óperas e mais divertimentos que se representaram no Real Teatro S. Carlos desde o dia 5 de março de 1797 até o dia 20 de fevereiro de 1798*¹⁴⁶.

Durante as temporadas em que a Companhia de Cómicos Portugueses se apresentou no S. Carlos, partilhou o palco com as Companhias Líricas e de Dança Italianas contratadas pelos empresários António Lodi e André Lensi, atuando em dias alternados.

¹⁴⁶ Trata-se de um dos dois volumes depositados na Biblioteca Nacional de Portugal que contêm um conjunto de notícias impressas que abrangem os períodos de 1793/95 e de 1797/98. Os volumes não se encontram catalogados, sendo temporariamente denominados «Livros de notícias do Teatro S. Carlos», n.º 2 e n.º 3, respetivamente. O primeiro intitula-se *Livro das notícias de burletas e bailes publicadas no Real Teatro de S. Carlos desde dia 30 de junho de 1793 de sua abertura até dia 13 de maio de 1795* e o segundo *Oferecido ao Exmo. snr. Joaquim Pedro Quintela, O livro 4 das notícias das óperas e mais divertimentos que se representaram no Real Teatro S. Carlos desde o dia 5 de março de 1797 até o dia 20 de fevereiro de 1798*. A numeração do segundo volume como «livro 4» faz supor a existência de dois volumes intermédios que conteriam o respeitante às temporadas de 95/96 e 96/97 do teatro, mas que se encontram perdidos.

Na temporada de 96/97 os espetáculos da Companhia Portuguesa decorriam aos domingos e dias santos, como foi referido, e na temporada seguinte eram apresentados, geralmente, aos domingos e quartas-feiras, mas ocasionalmente também às segundas e sextas-feiras, sendo os restantes dias atribuídos à Companhia dos Atores Italianos e à Companhia de Dança.

No entanto, era frequente que, para além dos espetáculos principais representados nos respetivos dias da semana, as três companhias preenchessem reciprocamente com pequenas representações os intervalos dos espetáculos de uma e de outra: os espetáculos da Companhia de Atores Portugueses eram usualmente entremeados de pequenas apresentações, que podiam incluir números musicais, de dança e burletas interpretadas pela Companhia Italiana ou números de circo. Por seu lado, os Cômicos Portugueses apresentavam farsas ou entremezes nos intervalos dos espetáculos da Companhia Italiana.

Pontualmente, também, membros de uma companhia poderiam integrar o «repertório de intervalo» da outra. Foi o caso do espetáculo do dia 9 de dezembro de 1797, em que os cantores italianos Domingos Caporalini, Miguel Schira e José Tavani integraram o elenco de *A esparrela da moda ou O entremez do cadete*¹⁴⁷, segundo notícia do mesmo ano:

No final do baile haverá um concerto de clarineta. Seguir-se-á depois pela companhia dos atores nacionais o gracioso entremez da *Esparrela da Moda ou O entremez do cadete*, no qual hão de entrar os senhores Domingos Caporalini, Miguel Schira e José Tavani, os quais hão de cantar agradáveis peças de música, assim como algumas modinhas portuguesas.

Com este divertimento se convida nesta só noite ao respeitável público na esperança de que será bem digno do seu agrado. Principiará às 6 horas e meia. (*LNTSC 24)

No início da época de 1797/98 torna-se difícil sustentar economicamente três companhias: a portuguesa, a italiana lírica e a de bailado. Frustradas as tentativas de contratar outros dançarinos, eventualmente menos dispendiosos, a empresa do S. Carlos decide suprir a sua ausência pelas pequenas atuações das outras duas companhias, até substituí-los, no verão, por uma trupe de funâmbulos ingleses, que se estreia em agosto e se manterá até ao final da época:

¹⁴⁷ Não há indicação de autor. É possível que se trate do entremez *A esparrela da moda* de José Daniel Rodrigues da Costa, que integra vários números cantados e conta entre as personagens com um «cadete simples». Este entremez tinha sido impresso em 1784 na oficina de Domingos Gonçalves, com indicação de ter sido representado no Teatro do Salitre. Seguiu-se-lhe uma segunda parte intitulada *O mau rabeca ou O chá de três xícaras*.

Os empresários do Real Teatro de S. Carlos, vendo-se gravados com as muitas e repetidas perdas das empresas antecedentes (...) omitirão as danças, assaz dispendiosas, ficando as duas companhias, tanto Nacional como Italiana, fazendo alternativamente as suas récitas. (...) os mesmos empresários (...) escrituraram em seu lugar uma brilhante companhia de funâmbulos, composta dos famigerados senhores John Oliver Richer, Pieter du Crow, John Smith e o Infante Hercules, todos ingleses de nação, muito célebres e conhecidos pelas suas raríssimas habilidades, tanto na maromba, como nos saltos de trampolino, danças inglesas, pantomimas e jogos de cavalos, merecendo por isto a distinta estimação da corte de Londres. (...) Esta companhia continuará a trabalhar com muitas e sempre diferentes operações nas segundas, sextas e sábados, nos intervalos das burletas; e nos domingos e quartas-feiras, no fim da ópera portuguesa, em lugar dos entremezes italianos, sem haver alteração alguma de preços. (*LNTSC 13)

O elenco da companhia portuguesa, para além de António José de Paula, contava com atores que o acompanhavam desde o Teatro do Salitre, João Anacleto de Sousa¹⁴⁸, Vitorino José Leite, José Félix da Costa e António Manuel Cardoso Nobre¹⁴⁹, entre outros.

Nas notícias que mencionam os nomes dos intérpretes da Companhia de Atores Nacionais, é notório o destaque dado à figura de António José de Paula, que interpretava os papéis de protagonista ou de personagens ilustres, patente em diversas notícias e avisos, reafirmando, assim, o seu estatuto de primeiro ator absoluto:

Avisos: Na noite de 10 do corrente [janeiro de 1797] se há de representar no Real Teatro de S. Carlos a Comédia nova, intitulada a *Humanidade ou a quarta parte de Frederico II, rei de Prússia*, em benefício de António José de Paula, primeiro ator da Companhia Portuguesa. (*GL 5)

Domingo, que se há de contar o 1.º de outubro [1797], têm destinado os Empresários do Teatro Real de S. Carlos fazer representar pela Companhia dos Atores Nacionais uma nova, e ainda não vista, comédia, intitulada *O homem nem sempre é o que parece*. O protagonista da ação será representado por António José de Paula. (*LNTSC 17)

Sábado que se hão de contar 16 do corrente [dezembro de 1797], se há de representar no Real Teatro de S. Carlos pela Companhia de Atores Portugueses, a bem aceita comédia, intitulada *O capitão Belisário*.

Será adornada de todo o cenário e vestuário competente. O papel de Belisário será representado por José Félix da Costa, assim como o de Justiniano por António José de Paula. (*LNTSC 25)

Terça-feira, 6 de fevereiro [1798] se há de representar no Real Teatro de S. Carlos, pela Companhia dos Atores Portugueses, em benefício do ator António José de Paula, a nova comédia, intitulada, *Gustavo Adolfo, rei da Suécia*. (*LNTSC 30)

¹⁴⁸ Os registos dos Livros de Arruamentos das Décimas da Cidade para o ano de 1796 indicam que Paula e João Anacleto residiam, na Rua da Casa da Ópera, no mesmo prédio, junto ao Teatro S. Carlos. (AHTC, Décimas da Cidade, Livro dos arruamentos da freguesia dos Mártires, 1796).

¹⁴⁹ Informação sobre o elenco retirada do conjunto de anúncios do Livro de Notícias do Teatro S. Carlos, lv. n.º 3, BNP, Sala de Música.

Torna-se evidente que Paula conheceu sobre os palcos do S. Carlos épocas teatrais de sucessos que lhe permitiram elevar o seu estatuto de artista. As suas atuações enquadravam-se em espetáculos grandiosos, notáveis pela dimensão da maquinaria de cena e de recursos cénicos exigidos e pela utilização de numerosos figurantes, como se deduz do anúncio dos espetáculos *A terceira parte de Frederico II, rei da Prússia* e *Gustavo Adolfo, rei da Suécia*:

Sábado, que se hão de contar 13 de janeiro, se há de representar no Real Teatro de S. Carlos pela Companhia dos Atores Nacionais *A terceira parte de Frederico II, rei da Prússia*. Esta peça será ornada de um numeroso Corpo de Tropa tanto de Infantaria, como de Cavalaria, assim como de Instrumentos Bélicos. (*LNTSC 28)

A sobredita comédia [*Gustavo Adolfo, rei da Suécia*] será adornada de algumas vistas novas, assim como de um competente e assaz riquíssimo vestuário, acompanhando o todo da ação um número de tropa tanto de Infantaria como de Cavalaria, a qual (bem como em verdadeira campanha) forma os ataques da Cidade de Gripswald e mais encontros guerreiros de que a peça é enriquecida. (*LNTSC 29 e 30)

Paula terá aproveitado os cenários, figurinos e maquinaria disponíveis para os espetáculos operáticos, utilizando largamente o recheio do teatro, em posse de Francisco António Lodi e André Lensi, que o melhoraram com «novas vistas» e uma «máquina de iluminação» (*LNTSC 27), alugando-o a outros empresários e companhias nos anos subsequentes.

A par da programação regular, António José de Paula e os outros distintos atores da Companhia atuam em momentos específicos do calendário festivo da família real, recitando os elogios de ocasião. Assim aconteceu aquando das celebrações do aniversário natalício do Príncipe Regente D. João, a 13 de Maio de 1796 e 1797 (*LNTSC 6)¹⁵⁰, e nos dias 25 e 29 de abril de 1797, nos festejos dos dias de anos das princesas Carlota Joaquina (*LNTSC 3) e Maria Teresa (*LNTSC 4), respetivamente, e no dia 7 de outubro do mesmo ano em homenagem à infanta D. Mariana (*LNTSC 18), nos quais os atores mais distintos recitam elogios aos membros da família real.

O repertório dos espetáculos principais da Companhia de Atores Portugueses era constituído por dramas e comédias; como complemento aos espetáculos da Companhia

¹⁵⁰ A informação consta de uma notícia que dá conta do programa integral previsto para esse dia no ano de 1797 (*LNTSC 6). No *Dicionário bibliográfico*, Inocêncio Francisco da Silva (Silva & Aranha, p. 367) indica a edição de um opúsculo intitulado *Em o faustíssimo dia dos felizes anos do senhor D. João Príncipe do Brasil lhe oferecem humildemente os empresários do Real Teatro S. Carlos as seguintes quadras recitadas por António José de Paula, primeiro ator absoluto da companhia nacional do mesmo teatro*, publicado em 1796, na oficina de Simão Tadeu Ferreira (8º de 8 pág.). Não é possível determinar se nos dois anos consecutivos se recitou um elogio celebrativo do aniversário do príncipe D. João ou se se trata de uma gralha no verbete do *Dicionário bibliográfico*.

Italiana, por vezes também da Companhia Portuguesa, eram apresentados entremezes ou farsas¹⁵¹.

Luciano Comella é o autor mais representado nos espetáculos principais, retomando êxitos das temporadas no Teatro do Salitre, como as partes de *Frederico II, rei da Prússia*. As suas peças não só tinham como protagonistas figuras históricas de grande estima dos espectadores, como permitiam recriar no palco cenários cativantes aos olhos do público. Depois de Comella, o autor mais representado foi Camillo Federici, de quem Paula traduziu algumas peças.

Os autores franceses também eram representados, mas em número mais reduzido: Louis-Sebastien Mercier (*LNTSC 4), Le Sage (*LNTSC 5) e Dumaniant (*LNTSC 12) foram alguns dos autores francófonos consagrados no palco do Teatro S. Carlos¹⁵².

O peso da dramaturgia portuguesa era mais notório nos entremezes, alguns com partes cantadas que seriam interpretadas, em algumas ocasiões, pelos atores/cantores Vitorino José Leite e António Manuel Cardoso (Cranmer, [no prelo]).

Para a época de 1797/98, no Livro de Notícias do Teatro S. Carlos anuncia-se a representação de obras de Bocage, José Daniel Rodrigues da Costa e Manuel Rodrigues da Maia, tendo as peças sido editadas para leitura dos espectadores¹⁵³.

É provável que algumas peças de António José de Paula, em cujos manuscritos não autógrafos consta a informação de que foram à cena no Teatro S. Carlos, tenham sido aí apresentados nesta ou noutra época. São eles: a farsa *Duas vezes somos meninos ou A castanheira e o marujo*¹⁵⁴ e *As lágrimas da viúva ou O doutor solitário*¹⁵⁵, uma tradução de *Le lagrime d'una vedova* de Camillo Federici. Na coleção dos Manuscritos Portugueses da Biblioteca Nacional de França, onde se acham os títulos referidos anteriormente, encontra-se também a peça *Boemundo na Boémia ou A calúnia desmascarada*, traduzida por Tomás António dos Santos Silva, com idêntica informação, pelo que poderá igualmente fazer parte do repertório¹⁵⁶.

¹⁵¹ Ver apêndice 2. *Repertório*.

¹⁵² Ver apêndice 2. *Repertório*.

¹⁵³ Era possível que, a exemplo do que acontecia com os libretos italianos, os elogios dramáticos e entremezes fossem vendidos no teatro. (Ver anexo *LNTSC 4: «Adverte-se que os livretos do mencionado drama aos anos de SA se acharão impressos nas casas dos camarotes e bilhetes.»)

¹⁵⁴ O manuscrito encontra-se na coleção de manuscritos portugueses da Biblioteca Nacional de França, com a cota Manuscrits Portugais, volume n° 86, ff. 130-148.

¹⁵⁵ O manuscrito encontra-se na coleção de manuscritos portugueses da Biblioteca Nacional de França, com a cota Manuscrits Portugais, volume n° 94, ff. 94-143v.

¹⁵⁶ Tendo em conta que no Teatro S. Carlos apenas houve dois períodos de teatro declamado (1796-98 e 1812-14), é bastante provável que *Boemundo na Boémia* também sido apresentada sob a direção de António José de Paula. Esta hipótese é justificada também pelo facto de Tomás António dos Santos Silva

No início da época de 1798/99, os empresários do Teatro S. Carlos fazem apelo à apresentação de originais para representação, em troca de pagamento adequado, através de um anúncio na *Gazeta de Lisboa*:

Os Empresários do Real Teatro de S. Carlos, desejando que no mesmo teatro se representem dramas nacionais, que mereçam a aceitação do público, por desempenharem o fim a que se destinam semelhantes espetáculos, fazem saber ao público o seu desejo, para que todos os autores, que tiverem peças teatrais, tanto grandes como pequenas, lhas apresentem, a fim de que examinado e conhecido o seu merecimento sejam postas em cena, sendo pagas conforme o ajuste que se fizer entre os mesmo autores, e os sobreditos empresários. (*GL 6)

Não é possível averiguar o sucesso do anúncio da *Gazeta de Lisboa* e o impulso que este terá tido na revelação de novos dramaturgos portugueses.

O único título que conhecemos e que poderá ter sido apresentado nesta temporada é a farsa *A pereira* de Manuel Rodrigues Maia. Um manuscrito, datado de 7 de junho de 1798, indica que foi redigido para apresentação no Teatro S. Carlos¹⁵⁷, mas não há dados que evidenciem a sua representação. Desta forma, a última notícia de atividade da Companhia de Cômicos Portugueses no Teatro S. Carlos é a da apresentação do entremez *O doutor Sovina* em 20 de fevereiro de 1798. Sabemos, todavia, que se manteve contratada pela empresa Lodi e Lensi até ao final da temporada seguinte¹⁵⁸, mas não foi possível apurar o repertório apresentado por esta Companhia, nessa temporada, eventualmente sob a direção de António José de Paula. Esteve ainda prevista uma nova época, como se infere das nomeações dos inspetores para o Teatro S. Carlos, ditadas pelo Inspetor Geral da Polícia em 3 de abril de 1798, que nomeia para inspetor das representações portuguesas no Teatro S. Carlos o Corregedor dos Remolares e para as italianas o Juiz do Crime da Ribeira¹⁵⁹.

A empresa Lodi e Lensi, ao que parece, terá enfrentado no decorrer da temporada algumas dificuldades que determinaram a sua dissolução em outubro de 1798. A 2 desse mês é publicitada no n.º 40 da *Gazeta de Lisboa* a liquidação da empresa:

Os empresários do Teatro Real de S. Carlos, achando-se resolvidos a finalizar por sua conta a referida Empresa para o fim do Entrudo próximo futuro, fazem saber a toda e qualquer pessoa que quiser empreender esta negociação que haja de procurar os ditos empresários no termo de um mês, contado da publicação deste aviso, para tratarem e convirem na compra do cenário, vestuário, e mais móveis pertencentes à empresa, que será feita por uma módica avaliação: bem entendido a pessoa que sobre si tomar esta

ser futuro tradutor de repertório da companhia de António José de Paula no Teatro da Rua dos Condes (ver cap. Teatro da Rua dos Condes).

¹⁵⁷ O manuscrito encontra-se na Biblioteca Nacional de Portugal, sob a cota COD 7067.

¹⁵⁸ Ver anexo *ADL 12

¹⁵⁹ ANTT/IGP, lv. 199, f.120.

Negociação, será obrigada a fazer boa, e a tomar a si a Escritura de Domingos Caporalini, que se acha escriturado até ao Entrudo de 1800. (*GL 7)

O certo é que em janeiro de 1799 a empresa cessante subarrenda a António José de Paula o Teatro do Salitre, que também tinha alugado, cedendo-lhe e trespassando também «todo o direito e ação que possam ter à Companhia de Cômicos Nacionais por eles escriturados» (*ADL 13). É possível que a nova empresa do Teatro S. Carlos não tivesse mostrado interesse em continuar com as representações portuguesas¹⁶⁰.

A experiência da atuação de uma companhia de comédias portuguesas voltará a repetir-se nas temporadas de 1812, sob a mão de Manuel Batista de Paula, herdeiro e sucessor de António José de Paula, de quem retomará algum do repertório¹⁶¹.

Teatro do Salitre – época 1799/1800

A 23 de janeiro de 1799, António José de Paula constitui com José Marques Pessoa uma sociedade para exploração do Teatro do Salitre, com início na Páscoa desse ano e fim no Entrudo de 1800. Cada uma das partes entra com igual montante e são repartidas as despesas ou lucros. Paula, assinando por António José de Paula e Companhia, é o grande responsável pelo funcionamento da sociedade, sendo novamente o caixa e administrador absoluto da empresa e tendo a seu cargo, também

[a escolha de] dramas, e mais espetáculos que se há de representar no dito Teatro do Salitre, pelos Atores Nacionais, e mais divertimentos que se houverem de expor no mesmo Teatro; escriturar os respetivos Cômicos; ajustar, ou despedir os Professores de Orquestra, e mais pessoas que houverem de servir nas tais representações; dirigir o cenário e vestuário, e finalmente tudo o que respeitar ao mesmo teatro e suas representações, com livre administração; receber todo o produto das récitas, e o mais que se dever ao mesmo Teatro nesta Empresa; passar e assinar os competentes recibos, sem dependência de socorrer para estas ações ele seu sócio José Marques Pessoa; ficando porém obrigado ele sócio administrador a prestar contas ao ele seu sócio José Marques Pessoa, mostrar-lhe os respetivos Livros, assentos, escrituras, e mais clarezas desta negociação, e dar Balanço do estado delas todas as vezes que o mesmo seu sócio quiser. (*ADL 12)

Deste contrato não consta qualquer atribuição de tarefas a José Marques Pessoa, que, além de entrar com o capital, não reclama para si nenhuma ingerência na administração do teatro, como era prática comum. A escritura de sociedade acima é assinada no livro de notas do tabelião Tomás da Silva Freire, nos fôlios 8 e 8v. Logo

¹⁶⁰ A nova empresa do S. Carlos, com efeito a partir de abril de 1799, foi constituída por escritura pública registada nas notas do tabelião Francisco de Borja Fialho (ff. 40-41v) no dia 17 de novembro, dela fazendo parte Girolamo Crescentini, Domenico Caporalini, Gaetano Neri, Lorenzo Palefi, Joaquim José Pereira, Giovanni Zamperini e Giuseppe Tavani.

¹⁶¹ Veja-se Cranmer, [no prelo]).

nos fólhos seguintes, ff.9 a 10, no mesmo dia 23 de janeiro, é lavrada uma outra escritura, pela qual se estabelece que a sociedade de António José de Paula e Marques Pessoa iria subarrendar o Teatro do Salitre a António Lodi e André Lensi:

Francisco António Lodi e André Lensi, por escritura pública celebrada nesta cidade haviam tomado de arrendamento a António Gomes Varela o seu Teatro do Salitre desta corte, pelo tempo, preço, cláusulas e condições que constam na mesma escritura a que se referem, e que igualmente eles têm escriturado a Companhia dos Atores Nacionais para fazerem as representações dos dramas e comédias portuguesas para o ano próximo vindouro, e que eles se haviam ajustado e convencionado com ele António José de Paula a arrendar-lhe e sublocar-lhe da sua mão o mesmo Teatro do Salitre, trespassando-lhe o seu arrendamento na mesma forma que lhes pertence, e igualmente a ceder e trespassar a ele António José de Paula todo o direito e ação que possam ter a Companhia de Cômicos Nacionais por eles escriturados. (*ADL 13)

Paula fica, assim, obrigado ao pagamento total de 1.200\$000 pelo subarrendamento, pago em dez prestações mensais de 120\$000, sendo metade entregue à Congregação do Oratório, por motivo de penhora, e a outra metade diretamente ao senhorio, António Gomes Varela, com quem Lodi e Lensi tinham celebrado o arrendamento.

Da escritura faz igualmente parte o trespasse «de todo o direito e ação» sobre as escrituras dos cômicos contratados para a Companhia dos Atores Nacionais (ou Companhia dos Cômicos Nacionais), sobre a qual Paula e Companhia ficam «obrigados a pagarem aos respetivos cômicos os seus competentes ordenados». Assim, em 1799, Paula está de novo no Salitre com alguns dos cômicos que tinham com ele transitado para o S. Carlos e que agora regressam, nomeadamente João Anacleto de Sousa e António José Serra.

Iniciada a temporada, Paula anuncia publicamente a abertura do Teatro do Salitre com a apresentação de dramas portugueses três dias por semana, aos «domingos, terças e quintas-feiras e dias santos, protestando ele fazer todos os esforços para que os espectadores fiquem satisfeitos assim dos Dramas que se propõe fazer executar, como das suas decorações» (*GL 8).

Para além da apresentação de comédias e dramas portugueses, o Salitre também foi palco de festividades oficiais. Aquando da aclamação oficial de D. João como Príncipe Regente, a 22 de julho de 1799, foi solicitado a Paula, como empresário do Salitre, que organizasse um «concerto de música instrumental» interpretado pela rabequista e soprano Luísa Gerbini e que compusesse um elogio para a mesma ocasião. No âmbito das celebrações, havia distribuição gratuita de bilhetes para assistir ao espetáculo, sendo a Intendência da Polícia responsável pelos custos associados à

efeméride, nos quais se incluíam «ajuda de custo» ao empresário, uma «gratificação à Professora Luísa Gerbini e igualmente o que costuma dar-se pela composição do elogio» (*IGP 12).

Não é possível averiguar o sucesso da Companhia do Salitre nesta temporada. Os únicos dados recolhidos apontam para uma carência financeira, uma vez que é apresentado um pedido para financiamento do teatro através da venda de rifas de camarotes, que é deferido pelas entidades competentes¹⁶². Contudo, apesar de uma temporada aparentemente calma, em agosto o empresário pede à Intendência Geral de Polícia para se mudar com a sua Companhia para o Teatro da Rua dos Condes (*IGP 13). Não há informação sobre os motivos por que o fez, mas, se tivermos em conta a estrutura deficiente do Salitre (tantas vezes lembrada) e o facto de Paula já anteriormente ter desejado apresentar-se no Condes, este pedido não é inesperado.

Um outro possível motivo para o desejo de mudança de espaço poderá prender-se com uma das cláusulas do contrato entre, por um lado, António José de Paula e Companhia e, por outro, Lodi e Lensi que sujeita o Teatro do Salitre à apresentação de, exclusivamente, dramas portugueses e impede que aí se apresentem mulheres sem acordo prévio com os empresários do S. Carlos, de forma a proteger este teatro:

Que eles, António José de Paula e Companhia somente poderão fazer representar no dito Teatro do Salitre todos os dramas e mais divertimentos que bem lhes parecer e que não sejam em música italiana, nem tão pouco poderão impetrar licença para serem admitidas mulheres a representarem no mesmo teatro sem irem de comum acordo com a nova Empresa do Real Teatro de S. Carlos, desta corte, e com consentimento expresse por escrito da mesma nova empresa. Que no caso de eles, António José de Paula e Companhia, faltarem ao inteiro cumprimento de qualquer das condições acima estipuladas ficará no arbítrio deles, Lodi e Lensi, o tomarem a si a Empresa do dito Teatro do Salitre no estado em que ela então estiver por causa dessa mesma contravenção; e pelo mesmo motivo ficam eles, António José de Paula e Companhia, obrigados a pagar a eles, Lodi e Lensi, a quantia de um conto de réis como pena convencional. (*ADL 13)

O repertório apresentado no Salitre nos cerca de cinco meses, de março a agosto de 1799, em que a Companhia dos Atores Nacionais aí esteve, não está documentado. No entanto, o facto de Luísa Gerbini se ter apresentado no teatro aquando das aclamações do Príncipe Regente D. João poderia ser um motivo de desentendimento entre os empresários Lodi e Paula. Aliás, a rabequista italiana não foi a única intérprete feminina que pisou o palco do Salitre – também Leocádia Maria da Serra aí atuou em 1799, como se assinala no drama alegórico que Bocage escreveu intitulado «Ao público

¹⁶² O pedido de rifas de camarotes foi recorrente nesta época, nomeadamente no Teatro S. Carlos, tanto por Paula como por outros empresários.

em nome de Leocádia Maria da Serra, no dia do seu benefício. Recitado no Teatro do Salitre em 1799» (Bocage, 1875, p. 66. *FS 7).

A presença destas duas mulheres no Teatro de Salitre poderá ter constituído para Lodi e Lensi uma quebra de contrato, dando assim azo a que os dois empresários italianos dissolvessem o contrato de arrendamento do Salitre.

Teatro da Rua dos Condes

Inaugurado em 1738, como «Teatro Novo da Rua dos Condes», este edifício foi construído em dependências do Palácio dos Condes da Ericeira. Em 1755 é destruído pelo terramoto, sendo reconstruído com desenho do arquiteto Petrónio Mazzoni e retomando a atividade pouco tempo depois. No século XVIII era um espaço que privilegiava os espetáculos operáticos, mas onde também se apresentaram outros géneros dramáticos. Foi demolido em 1882.

Época 1799/1800

No Condes, Paula esteve desde 1799 até ao final dos seus dias¹⁶³. A transferência de António José de Paula e Companhia para este teatro fez-se por meio de um requerimento do empresário, em agosto de 1799, no qual manifesta a pretensão de se mudar para a Casa da Ópera da Rua dos Condes, que se encontrava devoluta¹⁶⁴, mantendo a sociedade com José Marques Pessoa. Pela saída antecipada do Teatro do Salitre, os dois sócios indemnizam «ao proprietário do Teatro do Salitre, ou aos empresários do Real Teatro S. Carlos, o aluguel convencionado com o dito proprietário, António Gomes Varela».

No requerimento feito pelos dois sócios ao Príncipe Regente, em troca da exploração do teatro, estes comprometem-se a «consertar toda a casa e suas serventias com toda a segurança». A obra seria vistoriada pelo coronel Manuel Caetano de Sousa, arquiteto, e outros mestres, que indicariam quais os arranjos necessários para que o espaço retomasse a atividade em condições seguras:

Remeto a V.M. o requerimento incluso que ao Príncipe Regente N. Sr. fizeram os empresários do Teatro do Salitre António José de Paula e Comp^a, para V.M. lhes permitir a licença que suplicam de poderem trabalhar no Teatro da Rua dos Condes, mandando

¹⁶³ Nos registos das Décimas da Cidade, Paula é referido como empresário do Teatro da Rua dos Condes nos anos de 1800, 1801 e 1802. (AHTC, Décimas da Cidade, Livro de Arruamentos da freguesia de S. José, 1800, fl. 39; 1801, fl. 43; e 1802, fl. 41).

¹⁶⁴ Antes da ida de Paula o teatro encontra-se devoluto, como consta nos registos da Décimas da Cidade (AHTC, Décimas da Cidade, Livro de Arruamentos da freguesia de S. José, 1799, f. 42).

consertar toda a casa e suas serventias com toda a segurança e para este efeito civilmente convocará V.M. o Coronel Manuel Caetano de Sousa para nomear os Mestres e aparelhadores das obras públicas para fazerem uma vistoria na mesma casa do sobredito teatro da Rua dos Condes e suas serventias, a cuja vistoria deve assistir e autorizar o referido Coronel Manuel Caetano de Sousa para assentarem e resolverem a obra que é necessário fazer-se para a ordenarem aos mestres que os suplicantes nomearem para a segurança do referido teatro e suas serventias (*IGP 13)

A deslocação da Companhia de António José de Paula para o Teatro da Rua dos Condes é relatada por Carl Israel Ruders, capelão da legação sueca em Portugal e apreciador de teatro e ópera, que viveu em Portugal entre os anos de 1798 e 1802 e deixou relatos dos espetáculos teatrais a que assistiu e da vida cultural lisboeta. Entre os vários episódios e comentários que lhe despertaram o interesse, observa o seguinte sobre a deslocação da Companhia de Paula para o Condes, numa carta datada de 29 de março de 1800:

A troupe portuguesa tinha, dantes, o seu teatro na Praça do Salitre, mas mudou-se de lá, para esta casa [Teatro da Rua dos Condes] que é mais espaçosa, há bastante tempo já. Era aqui que, outrora, funcionava o teatro italiano. (Ruders, 1981, p. 96)

A Companhia mudou-se, portanto, deixando o Teatro do Salitre sem elenco nem espetáculos, possivelmente até ao final da temporada¹⁶⁵. Não há indicações sobre o início da temporada teatral, mas sabe-se que, já fora do âmbito das restrições do contrato anterior com André Lensi e Francisco Lodi, Paula consegue autorização para que a atriz Leocádia Maria da Serra, casada com António José Serra, represente, conforme o aviso enviado a Pedro António Bernardes da Mata, a 28 de novembro de 1799:

Senhor Dr. Pedro António Bernardes da Mata¹⁶⁶,

Vossa mercê permitirá que entre na cena uma mulher, casada com um dos cómicos, que representa nesse teatro, chamado Serra, por ter obtido licença para aquele fim no Teatro da Rua dos Condes. (*IGP 14)

¹⁶⁵ Ruders refere que «Atualmente existem aqui três casas de espetáculos, mas só duas estão abertas e a funcionar.» (1981, p. 87). Se, como afirma posteriormente, os teatros de S. Carlos e da Rua dos Condes apresentam espetáculos, o teatro do Salitre é o que está encerrado.

Apenas na temporada seguinte se redige um contrato de sublocação do Teatro do Salitre, em março de 1800, entre Francisco António Lodi e André Lensi (que o tinham alugado a António Gomes Varela) e João de Deus Rodrigues e Caetano Neri (Livro de notas do 7º Cartório Notarial de Lisboa, of. A, lv. 685, ff. 21v-22), que é distratado pouco depois, sendo, na ocasião celebrado um contrato com Jerónimo Crescentini para sublocação do mesmo teatro (Livro de notas do 7º Cartório Notarial de Lisboa, of. A, lv. 685, ff. 30-30v). A escrita notarial é testemunho da intenção de dotar o Teatro do Salitre de companhias teatrais para a época de 1800/01. Esse intento foi conseguido, pois em julho de 1800 a Intendência Geral da Polícia proíbe que aí representem mulheres, o que revela que já deveria ter companhia, tanto mais que a ordem é dada ao dono e empresário do teatro (ANTT/ IGP, lv. 200, f. 174).

¹⁶⁶ Pedro António Bernardes da Mata responde como Inspetor do Teatro do Salitre em aviso da Intendência Geral da Polícia a 23 de julho de 1799 (lv. 200, f. 18v) e do Teatro da Rua dos Condes a 4 de janeiro de 1800 (lv. 200, f. 96v).

Pedro António Bernardes da Mata, Juiz do Crime do Bairro Andaluz, tanto é interpelado como Inspetor do Teatro do Salitre, em julho de 1799, como Inspetor do Teatro da Rua dos Condes, em janeiro de 1800. Desta forma, o referente «nesse teatro» não é claro. Poderá ser o Salitre, visto que Leocádia em 1799, como já referimos, aí atuou. No entanto, é certo que foi para representar no Condes que Leocádia obteve licença primeiramente. Além desta atriz, também a sueca Ana Isabel Reuter teve licença para representar no Condes (Ruders, 1981, p. 114). Esta conquista – a de mulheres em palco – era o suficiente para trazer aos teatros mais público. O relato do capelão sueco permite inferir que os espetáculos do Condes tinham bastante sucesso junto da classe média, de onde eram oriundos a maioria dos espectadores que enchiam a plateia e camarotes:

Os espetáculos deste teatro [Teatro da Rua dos Condes] são raras vezes frequentados pela primeira sociedade. Plateia e camarotes enchem-se de gente das classes médias; na plateia vêem-se, mesmo, espectadores que se não diferenciam dos mais ínfimos operários. Os atores não deixam de ter a sua habilidade, mas no cómico – enredo e interpretação – são, quase sempre, do género mais baixo. Às vezes também representam tragédias e comédias, mas o que lá se prefere são os dramas, cujo assunto é tirado da vida ordinária, e em que o sério e o ridículo se alternam incessantemente. (Ruders, 1981, p. 96)

Dos espetáculos apresentados nesta época, além do drama *O remendão*, apresentado antes da Quaresma (Ruders, 1981, p. 96), apenas se recolheram notícias de algumas obras poéticas de Bocage, seja na forma de elogios¹⁶⁷, prólogos ou dramas alegóricos para serem recitados em benefícios de atores e celebrações oficiais. Entre eles conta-se o poema «Aos faustíssimos anos da fidelíssima rainha de Portugal, D. Maria I» recitado a 17 de dezembro de 1799, e o prólogo da peça *O extremo* (Bocage, 1875).

Perto do final da temporada, a 4 de janeiro de 1800, é dada a Paula uma ordem de prisão, devido ao teor imoral de um dos espetáculos apresentados, sendo os empresários obrigados a retirar de cena a comédia em questão, em que havia um ataque às classes privilegiadas, e a substituí-la por outra:

Sr. Pedro António Bernardes da Mata, juiz do crime do Bairro Andaluz

V.M. logo sem perda de menor tempo ordenará aos empresários da Rua dos Condes para não representarem a atual comédia que tinham em cena e porem outra qualquer em seu lugar, fazendo ir à cadeia António José de Paula, o qual ficará com assento a minha

¹⁶⁷ Teófilo Braga indica que «Foi no ano de 1801 que Bocage publicou mais *Elogios dramáticos* para os teatros, e aonde o público mais apreciou a sua versificação harmoniosa: os atores pediam-lhe versos alegóricos para os seus benefícios, e em todos os regozijos oficiais dos natalícios do paço Bocage contribuía sempre com uma composição recitada ou no Salitre, ou na Rua dos Condes, ou em S. Carlos» (1902, p. 383).

ordem na mesma cadeia e me dará conta de o ter assim praticado e informar-me-á o motivo que teve V.M. de me não ter dado parte vendo que a mesma comédia atacava diretamente a nobreza e influi nos filhos famílias ideias baixas e infames daquelas que os desabusados se servem para seus fins. (*IGP 15).

Apesar de parecer um caso grave, a verdade é que não há mais notícias referentes à prisão de Paula, nem à sua saída da cadeia. Não se encontram requerimentos para sair da cadeia, nem qualquer inscrição nos Livros de Feitos Findos¹⁶⁸, o que leva a crer que a ordem de prisão não se concretizou.

A época 1799/1800 termina com alguma perturbação, marcada pela ordem de prisão, mas inicia um período estável na atividade teatral portuguesa e na de António José de Paula, em particular.

Época 1800/1801

Ruders, que da sua primeira experiência como espectador do Teatro da Rua dos Condes não guardou uma boa opinião dos atores, expressa maior agrado nesta temporada, devido a uma melhoria na qualidade das interpretações:

Por causa da distância só raras vezes vou a este teatro [da Rua dos Condes] apesar de nele trabalharem muitos atores de merecimento e que, dia a dia com a prática, vão aperfeiçoando os seus talentos. Entre as melhores peças que, ultimamente, foram levadas à cena, devo notar uma que se intitula *José II, Imperador da Alemanha*¹⁶⁹. Todos os artistas que nela tomam parte, compreendendo os homens que fazem papéis de mulher, cumprem bem o seu dever e, em regra, não representam mal; mas aquele que desempenha o papel de Imperador é um ótimo artista. A peça é, provavelmente, uma tradução. Há nela um papel de cego que, na minha opinião, é magistralmente representado. (Ruders, 1981, p. 114)

Paula, que representava o papel de galã nas peças em que entrou, poderá ter sido o intérprete da personagem do Imperador, figura principal da peça, e merecedor dos elogios de Ruders. Contudo, dada a sua idade, no mínimo 62 anos, poderá ter interpretado outro papel, *quiçá*, o do velho cego.

O excerto acima refere um elenco exclusivamente masculino, o que significa que no início da nova temporada as autorizações para a atriz Leocádia Maria da Serra terão perdido a sua validade. Segundo Ruders, os empresários esforçavam-se por retomar as

¹⁶⁸ Os Livros de Feitos Findos correspondem a documentos de diversas origens contendo ações oficiais terminadas. No seu conteúdo, podem conter «Índices de escrituras, livros de casas comerciais, livros de vereações, livros de impostos, testamentarias, entre outros», segundo a descrição patente em ANTT [http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4222949, consultado 31.05.2016].

¹⁶⁹ Trata-se provavelmente da tradução de *I viaggi dell'imperatore Sigismondo ossia Lo scultore ed il cieco*, de Camilo de Federici, editado em Torino, 1790, de que existe uma tradução manuscrita na BNP intitulada *As viagens do Imperador José II*, que inclui uma cena com um cego e que poderá corresponder à peça vista por Ruders.

permissões anteriores e aproveitaram-se do momento celebrativo do nascimento de mais um membro do sexo feminino no seio da família real para ganhar apoio junto do monarca no sentido de alterar as restrições existentes. Ainda de acordo com Carl Ruders, a presença de Leocádia Maria da Serra foi breve, pois pouco depois as restrições sobre as atrizes em palco foram retomadas, retornando-se ao primitivo palco exclusivo para homens:

O teatro português da Rua dos Condes, depois da minha referida carta, passou por diversas fases.

O teatro, como disse, tinha então escriturado uma atriz [Leocádia Maria da Serra] e esperava-se, nessa época, que seria concedida permissão para mais. Essa esperança, porém, desvaneceu-se subitamente, recebendo os empresários, justamente no momento em que os teatros iam abrir, ordem para não exibirem mulheres em cena. Depois de alguns dias de demora, os espetáculos começaram por fim, mas todos os papéis de mulher eram desempenhados por homens. Esta deliberação não podia, de forma nenhuma, agradar aos portugueses já habituados a ver mulheres autênticas no teatro. Quando a princesa do Brasil, no mês de abril, deu à luz uma infanta, os empresários puseram-se em campo para obter a revogação dessa ordem e, durante esse tempo, iam dando peças em honra do regente, como *A nação ditosa*, *A desordem na romaria* e outras no mesmo género. (Ruders, 1981, p.114)

Ao que parece, as estratégias dos empresários deram fruto, pois, a 31 de maio é deferido um requerimento de Paula, considerado por alguns autores (Carreira, 1988; Anastácio & Câmara, 2005) como o marco temporal a partir do qual as mulheres regressaram aos palcos portugueses. Neste requerimento António José de Paula pede que as atrizes Leocádia Maria da Serra e Ana Isabel Reuter¹⁷⁰ tenham autorização para representar no seu teatro:

Senhor,

Diz António José de Paula, empresário do Teatro Nacional que tendo suplicado a Vossa Alteza Real a graça de lhe conceder duas mulheres para as representações do dito teatro, que são Leocádia Maria da Serra e Ana Isabel [Reuter], foi Vossa Alteza Real servido ordenar ao Marquês de Valença, então Camarista de Semana, remetesse em seu Real Nome ao Intendente Geral da Polícia aquela súplica para lhe falar com ela na 4ª feira próxima. E porque o dito Intendente Geral se acha enfermo (...), recorre e dá Vossa Alteza Real que, a efeitos da sua piedade, se digne ordenar pelo Camarista de Semana ao Intendente Geral admita às representações do Teatro Nacional as referidas mulheres passando sem perda de tempo as ordens necessárias para se verificar este objeto.

Espera receber mercê.

António José de Paula (*MR 4)

O requerimento foi deferido a 31 de maio – o empresário teve autorização para retomar as representações com duas atrizes que anteriormente tiveram licença, pois é

¹⁷⁰ Ruders descreve Ana Isabel deste modo: «Então apareceu em cena, pela primeira vez, Ana Isabel Reuter, sobrinha de um compatriota nosso, Kerrulf, católica e aqui residente. Esta atriz tem uma figura linda e fina, canta bem, sem, contudo, ter uma grande voz, e não deixa de possuir uma certa habilidade para representar.» (Ruders, 1981, p. 114)

explicitado no deferimento, de 31 de maio de 1800, que se dá «licença para **continuarem** as duas mulheres [Leocádia Maria da Serra e Ana Isabel Reuter] a entrar nas representações, com que se tinha fechado o dito teatro, no Carnaval próximo **pretérito**» (sublinhado nosso, *MR 7).

A verdade é que as mulheres ocasionalmente pisavam os palcos e as ordens sobre os seus impedimentos eram pontuais e localizadas temporalmente (Rosa, 2014). Há várias notícias que revelam esporadicamente a presença de mulheres em palco, sem que esse facto seja considerado algo de extraordinário. Por exemplo, em outubro de 1791, refere-se a presença a atuação de uma rapariga menor de idade no Teatro do Salitre¹⁷¹; em 1793 ocorre um benefício a Maria Joaquina¹⁷² e Luisa Todi obtém licença para atuar por ocasião do batizado de uma filha do Príncipe Regente (Eleutério, 2003); e em 1797 permite-se a Josefa Teresa Soares a apresentação de três benefícios no Teatro do Salitre, que foram precedidos de um outro benefício de Maria Joaquina¹⁷³. A ocorrência destas várias apresentações femininas isoladas evidencia que a interdição de mulheres em palco não era contínua.

Caso assim o não fosse, nem haveria motivo para que Lodi, no contrato precedente com Paula, explicitasse que no Teatro do Salitre não poderia haver mulheres e que Paula não poderia fazer requerimentos nesse sentido. Não desconsiderando a importância que o requerimento de Paula, e respetivo deferimento, tiveram para a história do teatro em Portugal, a leitura do mesmo e o conhecimento da presença de Leocádia Maria da Serra nas representações de dramas portugueses no ano anterior obrigam-nos a considerar este documento uma formalidade e não um espécime único: para que uma atriz atuasse era necessário requerer uma licença, que tinha uma validade temporal limitada e, no término desta, era necessário fazer novo requerimento.

Apesar da permissão para que as mulheres pisassem os palcos, o Intendente expressa algumas reservas com receio das «liberdades» que daí poderiam resultar, contribuindo, desta forma, para que a presença das mulheres nos palcos continuasse a ser uma exceção e não uma banalidade.

Paula conta, assim, no seu elenco feminino com Leocádia Maria da Serra e Ana Isabel Reuter, a quem, pouco depois, se junta Ângela Teresa, que teve inicialmente uma

¹⁷¹ ANTT/IGP, lv. 195, f.154 (04.10.1791).

¹⁷² ANTT/IGP, lv. 196, fl. 105v (30.05.1793).

¹⁷³ ANTT/IGP, lv. 199, fl. 61v (12.12.1797).

permissão pontual para participar no benefício do ator João Anacleto, em julho de 1800 (*IGP 17), mas que terá possivelmente integrado o elenco de forma permanente.

Ruders menciona mais uma atriz, para além de Leocádia e Ana Isabel – uma espanhola vinda do Porto:

Sucessivamente, duas novas atrizes vieram aumentar o número das mulheres de teatro, quer dizer, da mulher escriturada na primavera, e mais uma espanhola recentemente chegada do Porto que também tem boa voz.

Esta última não serve senão para papéis de criada, mas representa-os vantajosamente, embora deixe muitas vezes os seus olhos brejeiros atear incêndios pela plateia parecendo dar mais atenção aos espectadores do que aos artistas que lhe dão a réplica. (Ruders, 1981, p. 114)

Uma destas será, possivelmente, Ângela Teresa, mas o quanto ao quarto elemento ignora-se o nome. A acompanhar o elenco feminino teríamos Paula, António José Serra, marido de Leocádia, e João Anacleto, entre outros.

As qualidades do elenco revertiam em sucesso financeiro, a que acresciam as receitas conseguidas através das rifas de camarotes, para as quais há bastantes pedidos de autorização feitos pelos empresários dos vários teatros, entre eles o do Condes (*IGP 18). O lucro obtido através deste estratagema terá sido usado na época para contratações mais audazes, como veremos adiante.

António José de Paula adquire todo o cenário e vestuário do Teatro da Rua dos Condes, por intermédio do seu procurador, Caetano Manuel de Sousa Mendonça, que aproveitando-se do processo de execução feito por José Tomás da Silva Quintanilha, dono do Teatro da Rua dos Condes, a Paulino José da Silva, antigo arrendatário, arrematou o cenário e vestuário desse teatro em leilão, secretamente, em nome de Paula:

por execução que fazia José Tomás da Silva Quintanilha a Paulino José da Silva e a seu fiador Caetano José de Brito pelo Juiz dos Órfãos da Repartição do Meio, escrivão António José de Macedo, se procedera à arrematação em todo o cenário e vestuário que havia na dita casa da ópera da Rua dos Condes pertencente aos sobreditos e constava o mesmo vestuário e cenário do que se acha transcrito nos dois autos de arrematação feitos pelo dito escrivão em dezanove de julho de mil e oitocentos em presença do referido ministro o Dr. Domingos Monteiro de Albuquerque e Amaral em que ele outorgante [Caetano Manuel de Sousa Mendonça] foi arrematante tanto do cenário como do vestuário e este pela quantia de trezentos treze mil quinhentos e quarenta reis, o que me consta de uma letra que vai por mim rubricada e que como a dita arrematação foi feita em seu nome e não em nome dele empresário António José de Paula por particulares motivos que concorriam para assim o fazer em aquele tempo (*ADL 16)

A razão para o secretismo da compra permanece incógnita.

Do repertório para esta época, além das peças *José II*, *Imperador da Alemanha*, *A nação ditosa* e *Desordem na romaria*, referidas por Ruders, foi apresentada a peça

Nun'Álvares Pereira de Tomás António dos Santos Silva, para a qual Bocage escreveu um prólogo recitado no mesmo teatro (Bocage, 1875, p. 93). Na celebração do aniversário da princesa D. Maria Teresa, foi apresentada uma cantata também da autoria do árcade setubalense, em abril de 1800 (Bocage, 1806, p. 26).

Época 1801/1802

No início da época, António José de Paula celebra contratos com Mariana Vinci e seu marido, António Vinci, a 12 de fevereiro de 1801 (*ADL 14) e, seis dias depois, com Leocádia Joaquina Rosa e sua filha Jasuína Maria de São José, aumentando o número de atrizes no elenco da sua Companhia.

Mariana Vinci é uma soprano virtuosa, que, antes de se apresentar em Lisboa, cantara em Espanha. Em Portugal, atuou inicialmente no Teatro S. Carlos. Ruders, que assistiu a atuações da artista, descreve-a de forma bastante positiva:

Esta atriz tem uma voz linda, clara e forte. Nunca vi mulher nenhuma cantar com tanta expressão como ela, sobretudo em certos dias. (...) A Signora Vinci tem uma figura bela e avantajada, um rosto cheio de encantos, apesar dos seus 30 anos já passados, e um porte majestoso; mas, no seu todo e nas suas maneiras, dá ideia de uma completa Preciosa. Por esse motivo não conseguiu agradar a todos os espectadores nos papéis de alta tragédia, mas dá-nos uma espécie de compensação na excelente maneira de cantar, em que ela ultrapassa Luigia Gerbini. O público recebe-a sempre com salvas de palmas. E, a seu respeito, nada mais, por hoje, visto que ela ainda pode ser considerada como hóspede neste país. (Ruders, 1981, p.117).

A sua saída do S. Carlos deve-se, provavelmente, às quezílias que teria com Jerónimo Crescentini, soprano e diretor do mesmo teatro:

Entre Crescentini e madame Vinci a inimizade aumenta, porque esta última continua a considerar como indignas as propostas amorosas de um castrado. Afirma-se que ela, na Primavera, será forçada a abandonar o Teatro Italiano. (Ruders, 1981, p. 171)

Terminado o seu contrato com o S. Carlos em fevereiro de 1801, Mariana Vinci ingressa como *prima dona* no Teatro da Rua dos Condes, onde terá de apresentar 16 récitas nessa época, até ao final da época, no Entrudo de 1802, comprometendo-se a cantar em português e tendo aulas da língua para esse efeito. A sua posição de vedeta é assegurada através de algumas cláusulas do contrato que definem que será a *prima dona* em todas as peças em que entrar, apesar de a Companhia contar com outras atrizes e de Leocádia Maria da Serra interpretar essa figura:

[Mariana Vinci] se acha ajustada com o dito empresário António José de Paula que o é do Teatro da Rua dos Condes por esta haver de representar no dito teatro no idioma português todas aquelas farsas, burletas e peça séria conforme as condições que abaixo

vão declaradas, as quais não só são compreendidas com ela, outorgante, como com o dito seu marido, e estas são as que se segue:

1ª condição, que o preço do seu ajuste e do dito seu marido se reduz unicamente a dezasseis récitas, sendo a primeira e a última com o título de benefício sem haver mais outra alguma recompensa de qualquer modo que ela se possa cogitar.

2ª, que as despesas diárias de todas as sobreditas dezasseis récitas serão à sua custa.

3ª, que estas sobreditas récitas hão de ter lugar e efeito no decurso do ano que há de correr da Páscoa de mil oitocentos e um até ao Entrudo de mil oitocentos e dois sempre em dia sábado e ao arbítrio e escolha do mesmo empresário, sendo porém a última delas em sábado-gordo.

4ª, que será *prima dona* absoluta em todos os dramas em que houver de entrar.

5ª, que se lhe fará vestuário novo com todo o capricho e gosto e à sua satisfação para cada peça nova em que ela Vinci, representar.

6ª, que ela, Madama Vinci, se obriga a pôr todas as suas forças e desvelo em desempenhar as obrigações deste ajuste em tudo quanto for utilidade e interesse da empresa e até para conseguir este importante objeto se obriga a tomar mestre de língua portuguesa para poder melhor fazer entender e desempenhar os caracteres de que for encarregada.

7ª, que o dito empresário Paula será obrigado a fazer conduzir a ela Madama Vinci em sege para o teatro e de lá para sua casa tanto nos dias de récita como nos ensaios. (*ADL 14)

Como se infere da 1ª cláusula, a artista não recebe um salário mensal, mas arrecada as receitas dos benefícios. O contrato da artista italiana especifica que terá guarda-roupa novo a seu gosto e que lhe será dado tratamento especial no que concerne aos benefícios, evitando-se a sobreposição de espetáculos seus de ópera com outros do mesmo género noutros teatros da corte, o que lhe permite assim ter o «exclusivo» do género teatral quando se apresentava. A passagem pelo Condes seria talvez um revés na carreira de uma cantora que tantos elogios recebia por onde passava, mas não a impediu de prosseguir a sua carreira e alcançar a fama que lhe possibilitou conquistar, posteriormente, os teatros ingleses (Fenner, 1994, p. 333).

Na mesma escritura, o marido de Mariana Vinci, António Vinci, é contratado para «compor toda a música necessária para os outros dramas, farsas, burletas, peça séria e tudo o mais que puder concorrer para o interesse da empresa, compondo igualmente os libretos respetivos para as sobreditas peças» (*ADL 14).

O elenco feminino do Condes alarga-se uma semana mais tarde com a contratação de Leocádia Joaquina Rosa e sua filha Jasuína Maria de São José.

O contrato de Leocádia Joaquina Rosa revela que esta não era da categoria de Mariana Vinci, uma vez que as contrapartidas contratuais são de menor importância, pondo a descoberto as várias gradações da contratação teatral.

O par mãe e filha empenha-se em participar em todos os espetáculos que se realizarem, não havendo um número máximo de récitas e estando contratadas para duas

épocas, até ao Entrudo de 1803, por um valor mensal de 30\$000 réis para ambas, ao que se junta 18\$000 réis anuais para casas. As atrizes tinham igualmente direito a um benefício e transporte de suas casas para o teatro, em dias de representação e ensaio, caso morassem nas proximidades do mesmo:

Que elas se acham juntas com ele António José de Paula e companhia para irem representar no dito teatro nacional da Rua dos Condes entrando em todas as tragédias, comédias, dramas, farsas e entremezes e isto em todas e quaisquer partes que lhe sejam dadas, cantando naquelas mesmas ocasiões que lhes seja determinado, seguindo em tudo o que pelo dito empresário, ou de quem seus poderes tiver lhe determinem, sendo igualmente obrigada a dita sua filha Jasuína Maria de São José a cumprir com os mesmos deveres para cuja observância se obriga ela outorgante igualmente as representações teatrais como acima se declara ficando elas outorgantes prontas para todos ensaios e tudo o mais que lhes seja determinado a bem da dita empresa.(* ADL 17)

O aumento do elenco no Teatro da Rua dos Condes é sintomático não só da prosperidade do próprio teatro, mas também da abertura dos palcos às artistas femininas. A presença de atrizes nos palcos terá dado azo a que nos teatros fossem expostas cenas ou ações consideradas lascivas e indecentes. Na Intendência Geral da Polícia, surgem algumas queixas nesse sentido relativas ao Teatro da Rua dos Condes, embora o S. Carlos e o Salitre não estivessem imunes aos avisos emanados pelo Inspetor Geral Pina Manique¹⁷⁴.

Dessas notícias pode-se inferir que sobre os palcos do Teatro da Rua dos Condes, a par dos dramas e das peças com árias cantadas, se praticava um género teatral com alguns episódios indecorosos. A encenação de peças que não estivessem de acordo com os critérios morais da Intendência Geral da Polícia originava suspensões temporárias e proibições de peças ou corte de cenas.

Uma das primeiras notícias de desordens no Condes reporta-se à relação entre o Inspetor dos Teatros e o público, que o terá injuriado (*IGP 19). Não é especificado o motivo da desordem, mas poder-se-ia tratar de alguma supressão de «ações escandalosas» do agrado do público. O corte de cenas ou falas consideradas perigosas ou obscenas ocorria ocasionalmente, como o demonstra a ordem da Intendência Geral da Polícia do início de fevereiro de 1802, que ordena o corte de «algumas obscenidades que deram motivo a mandar-se suspender a (...) representação» da peça *O criado astucioso* (*IGP 20).

Os avisos da Intendência Geral da Polícia tinham aplicação imediata e localizada, não parecendo haver repercussões pelo abuso, desde que fosse corrigido, naturalmente.

¹⁷⁴ Para mais informações sobre o tema da presença feminina nos palcos de setecentos e as notícias da Intendência Geral da Polícia a ela referentes ler os artigos de Marta Rosa (2014) e José Camões (2016).

Só assim é possível que apenas onze dias após o aviso acima fosse novamente dada autorização a Antônio José de Paula para fazer rifas no Teatro da Rua dos Condes (*IGP 21).

Ruders menciona a irregularidade da aplicação das proibições por parte do Intendente Pina Manique, considerando-as, com alguma ironia, apenas uma manifestação de poder:

Os empresários tinham uma nova ópera em preparação, mas o Intendente da Polícia, que se quer salientar pelo zelo no serviço, proibiu a sua representação. Os trocistas, que aqui são bastantes, riem-se abertamente do seu critério, tanto mais que todas estas proibições são feitas sempre à última hora, deixando os interessados nas mais sérias dificuldades para substituir o espetáculo. Além disto, todos têm a certeza de que a proibição se não mantém, cessando sempre ao cabo de algum tempo.

Em tais ordens não se descobre outro motivo se não o desejo do Sr. Manique mostrar de tempos a tempos o seu poder aos habitantes da cidade, sem o que eles poderiam esquecer-se, pela falta de serviços policiais, de que a capital, na sua pessoa, deve respeitar o Intendente. (Ruders, 1981, p. 170)

A temporada de 1801/1802 do Teatro da Rua dos Condes foi interrompida diversas vezes por suspensão de espetáculos; todavia a época terá terminado com algum retorno financeiro, resultante não só da receita de bilheteira, mas também da venda de rifas de camarotes.

O repertório para este ano, além de *O criado astucioso*, terá contado com as peças *A casa de campo*, tradução do texto italiano *La villa*, *Quem busca lã fica tosquiado* de Sebastião Xavier Botelho, tradução do texto italiano *L'equivoco*, *O sapateiro* e *A máscara*, todas elas com música de Marcos Portugal (Vasconcelos, 1870, p. 82). O Teatro da Rua dos Condes contou ainda com as contribuições poéticas de Bocage em comemorações oficiais, como a 25 de abril de 1801, na celebração do aniversário de D. Carlota Joaquina, Princesa do Brasil (Bocage, 1875, pp. 43-45); a 13 de maio, pelo aniversário do Príncipe Regente D. João (Bocage, 1875, pp. 14-17), e ainda a 5 de julho, pelo nascimento da Princesa D. Isabel Maria (Bocage, 1875, pp. 55-59).

Época 1802/1803

A época de 1802/1803 pré-inicia-se com a contratação de novos atores para o Condes: o casal José Duarte Guimarães e Josefa Teresa Soares, bem como José Antônio Soares, respetivamente, cunhado e irmão.

A escritura, assinada a 12 de janeiro de 1802 (*ADL 17), com efeito no início da Quaresma desse ano e final no Entrudo de 1803, refere que os três atores tinham atuado no Salitre na época anterior.

A contínua contratação feminina por parte de Paula obrigou a um esclarecimento das cláusulas referentes a Josefa Soares, uma vez que iria partilhar o papel de primeira-dama com Leocádia Maria da Serra, após a saída de Mariana Vinci, que cessara funções no teatro no final da época anterior. O contrato explicita:

Que ela, Josefa Teresa Soares, será no dito teatro a primeira dama, e como também representa a mesma figura Leocádia Maria da Serra, e se lhe não pode negar o merecimento, por isso não era justo que descesse do lugar que exercia, visto a aprovação que do povo merecia; mas que não devendo haver emulação e principalmente quando todo o seu pensamento deve somente encaminhar-se ao aplauso e divertimento público, a quem se deve totalmente agradar, por isso enquanto estas duas damas se não reunirem e de amizade se convencionarem a que uma ou outra represente as figuras que lhe forem mais próprias, sendo cumulativamente ora uma ora outra primeira ou segunda dama, seria preciso que não representassem ambas na mesma cena, mas que depois de amigavelmente se convirem, como se deve esperar da boa harmonia, que devem conservar, representarão ambas, sendo ora uma ora outra primeira ou segunda dama, sem que haja primazia ou se conheça superioridade, mas que tão somente o desejo de agradar ao público, em que se devem esmerar e pôr todas as suas forças.

Que ela, Josefa Teresa Soares, será também obrigada a recitar todas e quaisquer árias ou cantatas que pertencerem às peças que representar, assim como nos entremezes ou farsas nas quais fará qualquer figura, ainda a de lacaia, somente quanto às peças se estende a exclusão sobredita. (...) E outrossim, foi por ele mais dito que logo que ela Josefa Teresa se unir e amigavelmente se convencionar com a dita Leocádia Maria da Serra a que ambas representem na mesma cena e sem que haja partido ou emulação representem ora uma ora outra primeira ou segunda dama ou papel e figura que pelo empresário lhe for determinado segundo o seu carácter, perceberá cada mês de prémio a quantia de doze moedas de ouro. (*ADL 17)

As cláusulas referentes aos atores masculinos são menos complexas – não contêm mais do que a descrição das suas obrigações e valor da remuneração:

Que eles, José Duarte Guimarães e José António Soares, representarão quaisquer figuras que pelo empresário lhes for determinado, sem hesitação, segundo o que mais próprio lhe for, conforme a seu génio e carácter, sem que possam faltar a qualquer récita, seja por que motivo for, à exceção de impedimento de moléstia, pois não a havendo não poderá haver razão alguma que possa servir de escusa à falta da sua obrigação. José Duarte Guimarães, a quantia de vinte e quatro mil réis, e ele, José António Soares, a quantia de oito moedas e meia, e além disso, em utilidade deles lhe concede o mesmo empresário a cada um deles um dia de benefício, sendo o que pertence a ela, Josefa Teresa Soares, no dia Santo e o que pertencer aos dois em qualquer dia que lhes prescreva o dito empresário. (*ADL 17)

Poucos dias depois, Paula assina novo contrato com os atores José Joaquim Arcejas e António Borges Garrido, também eles oriundos do Teatro do Salitre, que se encontrava sem empresário, e sem sinais de que fosse ter um em breve, pelo que os dois atores pediram para serem escriturados no Condes:

Que estando eles representando ao presente no Teatro do Salitre e não sabendo quem para o Carnaval futuro será o empresário do mesmo teatro, e por consequência não haviam feito ajuste algum com outra pessoa para o dito fim expressado e querendo de

alguma forma pôr em sossego os seus interesses haviam rogado ao dito António José de Paula e Companhia do Teatro da Rua dos Condes para que os escriturasse para o mesmo. (*ADL 18)

António Borges Garrido em 1792 fizera parte da Companhia de Paula, quando este último se estreou como empresário no Salitre. Garrido é contratado pela remuneração mensal de 34\$800. José Joaquim Arcejas é contratado para o papel de galã, tendo de cantar nos entremezes, pelo valor mensal de 40\$400.

Resumindo, na época de 1802, a Companhia era composta por Leocádia Maria Serra, Josefa Teresa Soares, Maria da Luz¹⁷⁵, José Joaquim Arcejas, João Anacleto de Sousa, José Duarte Guimarães, José António Soares e António Borges Garrido, no elenco, tendo ainda como escriturário Higino de Oliveira, como procurador Caetano Manuel de Sousa Mendonça e, como empresários, António José de Paula e Manuel Batista de Paula. É provável que António José Serra e Francisco Madeira também fizessem parte do elenco – o primeiro por a sua mulher se encontrar a trabalhar no mesmo teatro – embora não se encontrem documentos que o atestem.

A entrada de José Joaquim Arcejas como galã harmoniza-se com a saída de Paula dos palcos, facto que terá ocorrido neste mesmo ano, como se depreende do elogio dramático composto por Bocage intitulado «Despedida de António José de Paula aos portuenses. Recitado no seu teatro no ano de 1802»¹⁷⁶ (Bocage, 1853, p. 69. *FS 6), no qual, após o relato poético de uma vida dedicada aos palcos, António José de Paula agradece ao público de Lisboa e do Porto o aplauso dispensado. Paula, com cerca de 40 anos de carreira como ator, despede-se dos palcos e do seu público, mantendo-se apenas como empresário.

A saída de cena antecipa a passagem de testemunho nos bastidores da direção da Companhia: a partir de março de 1802, João Anacleto passa a ser referido como um dos empresários do Teatro da Rua dos Condes (*IGP 23), em vez de apenas António José de Paula, como acontecia até então.

João Anacleto é companheiro de Paula nas lides teatrais desde 1793, tendo sido seu colega no Salitre, no Teatro S. Carlos e no da Rua dos Condes, além de seu vizinho no 3.º andar da Rua da Casa da Ópera (Teatro S. Carlos), no prédio dos herdeiros de

¹⁷⁵ Maria da Luz é referida como atriz do Teatro da Rua dos Condes numa notícia da Intendência Geral da Polícia (*IGP 22).

¹⁷⁶ Na frase «Recitado no seu teatro» o pronome possessivo "seu" pode ter como referente Paula e, nesse caso, para o Teatro da Rua dos Condes, ou para os portuenses, hipótese que remeteria para um teatro no Porto, provavelmente o S. João.

Bonifácio José Lamas em 1796¹⁷⁷, vizinhança que se mantinha nas casas do Teatro da Rua dos Condes. O relevo que João Anacleto parece assumir na sociedade António José de Paula e Companhia pode estar ligado ao facto de a sociedade entre Paula e Marques Pessoa, em vigor desde 1799, ter cessado no início da época e de Paula precisar de uma segunda pessoa para colaborar consigo na gestão da empresa. Em escritura assinada a 5 de fevereiro de 1802, os dois sócios fazem o distrate da sociedade por José Marques Pessoa se encontrar:

reduzido ao deplorável estado de uma quase irremediável cegueira e por consequência desgostoso de continuar negociações e muito principalmente aquelas que trazem consigo frequentes agitações e riscos pelos diversos casos ocorrentes e pelas vicissitudes que são inerentes aos espetáculos públicos, em que nenhuma prudência humana pode calcular vantajosamente dos planos que os empresários se têm proposto. (*ADL 19)

Pelo distrate Paula paga a Pessoa a quantia de dois contos de réis, que cobre as despesas efetuadas por Pessoa nos cenários, vestuários dos dois teatros que a sociedade explorou, o Salitre e o Condes, e melhorias apenas no último. Pessoa usufruirá ainda de uma récita em seu benefício todos os anos antes do Natal até ao dia da sua morte. O pagamento da quantia foi feito em três partes, sendo a última delas objeto de escritura de quitação assinada a 17 de março de 1802 (*ADL 20).

A informação veiculada por Marques Pessoa no distrate deixa subentender que este esteve sempre presente e atento nos momentos de decisão, apesar de nos contratos conhecidos entre os dois sócios se encontrar somente a assinatura de Paula por parte da Companhia e de, na escritura de formação da sociedade, a discriminação das atribuições de cada um dos sócios relevar o papel de Paula como gestor, diretor e responsável pela sociedade.

A época iniciada no final de março parece marcar uma nova era teatral em Portugal: por um lado, a presença feminina nos palcos e nas plateias volta a tornar-se frequente e por outro é necessário um novo regulamento que englobe as características desse novo elemento e que defina as regras e os direitos dos vários membros da atividade teatral. Com esse fim é redigido um regulamento com as obrigações dos empresários, atores e atrizes, que é enviado aos vários teatros da corte¹⁷⁸. Nele se acentua a necessidade de os atores, com insistência particular nas atrizes, cumprirem as

¹⁷⁷ AHTC, Décimas da Cidade, Livro dos Arruamentos da Freguesia dos Mártires, 1796, f. 13.

¹⁷⁸ Os Regulamentos de 1802 refletem uma prática teatral que lida com os «génios dos atores» e os problemas daí decorrentes para o bom funcionamento dos teatros. (*IGP 24).

suas tarefas profissionais em detrimento de comportamentos que teriam como fim único a exibição ou exigências insignificantes para a sua função ou estatuto.

A época decorre com algumas advertências da Intendência Geral da Polícia ao repertório e ao comportamento do elenco¹⁷⁹.

Aparentemente, os empresários da Rua dos Condes prosseguiram nesta época com uma aposta em peças de cariz mais indecoroso. O mesmo sucedeu noutros teatros da corte, como indicam as notícias constantes nos livros da Intendência.

É também possível que a mudança de registo de repertório se prenda com uma alteração na direção ou gestão da Companhia, marcada pelo menor peso de António José de Paula na sua gestão.

Como já foi referido, ao longo de 1802, João Anacleto começa a impor-se como co-empresário do Condes – o seu nome surge nos livros da Intendência (*IGP 22 e 25) e Paula, depois de abandonar os palcos, manifesta o desejo de delegar a direção da empresa ao seu futuro herdeiro, Manuel Batista de Paula.

No verão de 1802, decorre um processo judicial que opõe o Marquês do Louriçal, proprietário do terreno onde assentava o Teatro da Rua dos Condes, a José Tomás da Silva Quintanilha, foreiro do terreno, proprietário do edifício e sublocador do mesmo a António José de Paula e Companhia. O Marquês do Louriçal ganhou o processo que punha em causa a posse do dito edifício e, na certeza de que seria o proprietário do dito teatro, a 23 de agosto de 1802, faz um contrato de promessa de arrendamento com António José de Paula e Companhia. O contrato é por um período de quatro anos, compreendendo o teatro e as casas a ele adjacentes.

Deste processo ressalta o nome de Caetano Manuel de Sousa Mendonça, que «tem cooperado quanto é da sua parte para o bom êxito das causas da Excelentíssima casa administrada [do Marquês do Louriçal]» e que, por isso mesmo, é contemplado na mesma escritura com «o ordenado anual de trezentos mil réis (...) e (...) um benefício de peças novas, do mês de outubro em diante, cativo de despesas, sendo todo o mais favor em utilidade dele capitão» (*ADL 21).

Nesta escritura, António José de Paula traz para a mesa das negociações Manuel Batista de Paula, sob a seguinte inclusão: «e se declara que no nome de António José de Paula e Companhia se compreende o nome de Manuel Batista de Paula, que também

¹⁷⁹ ANTT/IGP, lv.201, fl. 196v 02-06-02 (*IGP 25), ANTT/IGP, lv.201, fl. 205v-206, 28.06.1802 (*IGP 26), ANTT/IGP, lv.201, fl. 226v, 13.08.1802 (*IGP 27).

estava presente e assinou» (*ADL 21), assinando os dois lado a lado, como empresários da Companhia.

A 5 de setembro acrescenta-se um averbamento a esta mesma escritura, no qual é aditado o usufruto, por parte do Marquês do Louriçal, de um camarote de dois vãos. No averbamento, no parágrafo de identificação das partes, estando inicialmente redigido «António José de Paula e Companhia», é rasurado no ato «António José» e entrelinhado «Manuel Batista»¹⁸⁰ (Imagem 1).

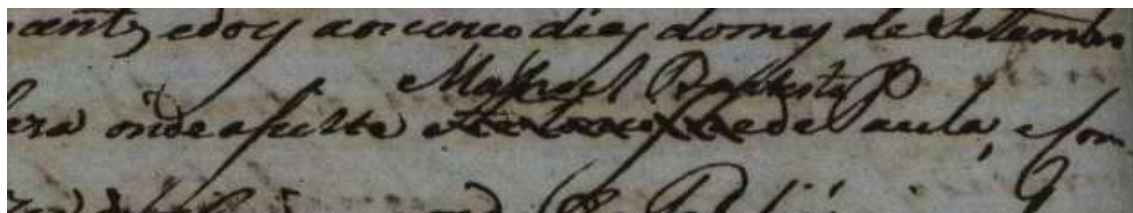


Imagem 1 - Substituição do nome de António José Paula pelo de Manuel Batista de Paula.

É possível inferir a partir da adenda que António José de Paula estaria presente no ato notarial, pois o texto, apesar de apenas nomear Manuel Batista de Paula, menciona um plural: «empresários do teatro nacional da Rua dos Condes, aonde eu tabelião vim, aí estando eles presentes» (*ADL 22). Das assinaturas não consta o nome de António José de Paula nem o de João Anacleto, apenas o de Manuel Batista: estava feita a passagem do testemunho.

Até ao final da época as informações de que dispomos sobre a atividade no Teatro da Rua dos Condes reportam-se às notícias recolhidas nos livros da Intendência, que não referem nominalmente o empresário do teatro.

Sob a nova gestão, com Manuel Batista de Paula ao leme da Companhia, em novembro há novamente um aviso contra as obscenidades em palco, por conta da peça *O beato fingido* (*IGP 29). A notícia da Intendência Geral da Polícia no final da época leva-nos a crer que mais uma vez as «indecências» faziam parte de uma aposta segura no aumento de espectadores, pois terá sido necessário acrescentar «dobradiças» (assentos suplementares na plateia, aos lugares do teatro) (*IGP 31), visto que os lugares disponíveis nem sempre eram suficientes para a afluência de público.

Para esta época, apesar de ser claro que houve bastante atividade, apenas há notícia da peça *O beato fingido*, provavelmente outro título para a farsa de Sebastião

¹⁸⁰ «Risquei desde a palavra *assiste até de Paula* (...). Entrelinhei *Manuel Batista*» (*ADL 22), declara o tabelião no final da escritura.

José Xavier Botelho, *O devoto fingido ou A dama requestada*¹⁸¹. Do mesmo autor também foi apresentado *O morgado de Aldegavinha ou O Belchior Farrapas*¹⁸². Foram recitados no teatro a despedida de Paula ao seu público, já referida, e um outro poema no dia do benefício de um ator¹⁸³ (Bocage, 1875, p. 17). Em contraste com o teor das peças criticadas pela Intendência, Paula faz um pedido, datado de 1 de janeiro, para representação de oratórias na altura da Quaresma, «as quais compreendem alguns casos mais notáveis da Escritura Sagrada, em que se manifesta e patenteia a grandeza de Deus senhor nosso, ou pelos seus profetas, ou pelos santos heróis escolhidos para encherem os efeitos da sua inefável providência» (*MR 8).

Época 1803/1804

A época de 1803/1804 inicia-se sem percalços, com a formalização dos contratos entre os atores e empresários do Teatro da Rua dos Condes, num livro de contratos elaborado para o efeito, segundo consta da notícia do livro da Intendência Geral da Polícia¹⁸⁴:

José António Lopes Cardoso,

Remeto a vossa mercê a convenção feita entre os empresários do Teatro da Rua dos Condes e os atores e atrizes na mesma assinados, para que vossa mercê formalize as competentes e usuais escrituras para o ano próximo futuro de 1803 e as faça transcrever no respetivo livro na forma que se costuma praticar todos os anos. (*IGP 30).

No início de fevereiro, contudo, um acontecimento doloroso perturba os festejos do Entrudo: a 6 de fevereiro morre João Anacleto, companheiro de longa data de António José de Paula, ator e também empresário no Teatro da Rua dos Condes.

Este episódio terá tido algum impacto em Paula, que, antecipando a fatalidade da sua própria morte, a 19 de fevereiro faz o seu testamento na vila de Setúbal, nomeando testamenteiro e herdeiro maioritário Manuel Batista de Paula¹⁸⁵. O facto de o testamento ter sido lavrado em Setúbal aponta para que Paula residisse entre a capital e a vila

¹⁸¹ Cópia manuscrita de 1816, com a seguinte inscrição «Farsa representada no Teatro Nacional da Rua dos Condes, em Lisboa, a 9 de outubro de 1802» (Morel-Fatio, 1892, p. 342).

¹⁸² Manuscrito arquivado na Biblioteca do Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Coimbra – Sala Jorge Faria (cota JF 6-8-50).

¹⁸³ O título do poema não indica para que autor foi escrito este elogio.

¹⁸⁴ Acrescente-se que, apesar de ser amiudadamente referido um livro no qual se anotariam as escrituras de todos os atores e atrizes, não se tem conhecimento de tal documento, que seria importantíssimo para completar a feitura da história do teatro em Portugal no século XVIII.

¹⁸⁵ Numa escritura de quitação e obrigação, datada de 9 de setembro de 1803, respeitante ao testamento de António José de Paula lê-se que o testamento foi feito «na vila de Setúbal pelo tabelião da mesma vila João Crisóstomo Antunes em dezanove dias do mês de fevereiro do presente ano [1803] nomeando por seu testamenteiro ao sobredito Manuel Batista de Paula» (*ADL 23).

sadina no final da sua vida, deixando o seu herdeiro como responsável pela Companhia, quando se afastava da capital.

Os avisos e notícias da Intendência Geral da Polícia para esta época referentes ao Teatro da Rua dos Condes não nomeiam o empresário a quem se dirigem (*IGP 32, 33 e 34), podendo ser António José ou Manuel Batista.

A 24 de maio de 1803, António José de Paula morre, em Lisboa, na freguesia de S. José, nas suas casas no complexo do Teatro da Rua dos Condes:

Aos vinte e quatro dias do mês de maio de mil oitocentos e três anos faleceu nesta freguesia de S. José na Rua dos Condes só com o sacramento da extrema unção e com testamento António José de Paula, solteiro. Foi sepultado nesta igreja de S. José de que fiz este assento que assinei. O coadjutor José Pinto da Costa. (*RP 1)

A empresa que António José de Paula deixa ao seu herdeiro não teve uma continuidade pacífica, sendo marcada por desentendimentos com o elenco e os senhorios¹⁸⁶. Terminado o conflito inicial, Manuel Batista conservar-se-á no Teatro da Rua dos Condes durante mais de 30 anos.

O legado que António José de Paula deixou para a história do teatro em Portugal mostra-o como exemplo de uma prática teatral de sucesso, que atravessou um período de desenvolvimento e consolidação das artes de cena como prática cultural e social.

¹⁸⁶ Os desentendimentos entre as várias partes estão patentes num processo arquivado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT/MR, mc. 454), que contempla requerimentos de Manuel Batista de Paula, Francisco José Faria (empresário do Teatro do Salitre), Nicolau Parezini (que pretende ser empresário do Salitre), dos cómicos do Salitre, entre outros, numa trama em que se adivinha a tentativa de criar monopólios teatrais. Em anexos transcreve-se apenas um dos documentos, o requerimento de Manuel Batista de Paula (*MR 10).

REPERTÓRIO DE ANTÓNIO JOSÉ DE PAULA

O percurso profissional traçado nos capítulos anteriores pretendeu localizar António José de Paula na esfera teatral do seu tempo, dando conta dos vários fios económicos, sociais e jurídicos que se cruzam durante a sua atividade e do espaço por ele ocupado na teia teatral de Setecentos.

O seu contributo para a constituição de um repertório teatral fez-se não apenas pela programação enquanto empresário, mas também enquanto escritor – por um lado como tradutor, por outro lado, como autor de originais.

Nesta segunda parte da tese, iremos situar Paula na produção dramática e literária coeva, tendo em conta as correntes teóricas e estéticas que o influenciaram, os seus pares e os círculos culturais que integrou, quer em Portugal quer fora.

A construção de uma bibliografia de Paula é complexa, pois concorrem para a sua realização fontes de natureza diversa e com diferentes graus de credibilidade – desde peças manuscritas e impressas, onde figura o seu nome como autor ou tradutor; textos anónimos, cuja referência autoral é apurada através de fontes secundárias, como documentação oficial; títulos que lhe são atribuídos, dos quais não há testemunhos; e autorias indicadas por copistas posteriores ou atribuídas em catálogos.

Neste capítulo pretendemos inventariar todas as suas obras, tanto traduções como originais, fazendo uma pequena resenha da sua existência como peças e espetáculos e uma breve análise de algumas características que as podem filiar na obra de António José de Paula.

Uma pesquisa no catálogo nacional PORBASE pelo nome de António José de Paula oferece apenas um resultado: uma tradução de Goldoni (1782) intitulada *O homem vencedor*, cujo manuscrito se encontra na Biblioteca Nacional de Portugal, na Coleção de Teatro do copista António José de Oliveira.

Noutras bibliotecas dispersas por Portugal (Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Biblioteca da Ajuda) e fora do país (Biblioteca do Instituto Ricardo Brennand, no Brasil), o seu nome é registado como autor. Os resultados obtidos da pesquisa em catálogos em linha foram cruzados com pesquisas adicionais nos fundos da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, da Biblioteca da Sala do Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de

Coimbra e da Biblioteca Nacional de França, perfazendo assim um total de cerca de meia centena de títulos que poderão ser integrados no seu repertório de originais e traduções.

A listagem dos títulos produzidos sob a pena de Paula não é exata porque as obras não têm o mesmo suporte substancial – de algumas peças há impressos ou manuscritos nos quais figura o nome de Paula inequivocamente como autor ou tradutor; de outras, há documentação que aponta para manuscritos anónimos possivelmente de Paula; e há, ainda, títulos de que não se conhecem testemunhos, que são referidos como produção inequívoca ou provável de Paula.

Desta forma, a compilação apresentada centrar-se-á em títulos, indubitavelmente, de António José de Paula e outros atribuídos, quer por outros investigadores, quer através de informação de fontes secundárias, quer pela conjunção de vários dados, de acordo com a investigação realizada. Foi tida em linha de conta a totalidade das referências encontradas que pudessem reconstituir a *opera omnia* de Paula, sendo, na análise de cada título, dada informação pertinente sobre o mesmo.

Num total de 62 títulos reunidos (entre obras manuscritas, impressas e títulos atribuídos¹⁸⁷), apenas 23 colocam poucas dúvidas quanto à autoria de Paula e apresentam um testemunho documental.

Relativamente aos títulos de que há testemunhos – aqueles em que no próprio documento se indica a autoria ou de que é possível fazer atribuição autoral através do cruzamento de dados com outros documentos – distribuem-se maioritariamente por três grupos:

1) *Coleção das obras dramáticas de António José de Paula*, que conta com seis peças e a referência a outros dois títulos (*O casamento da vingança* e *Cleópatra*)¹⁸⁸;

2) Obras copiadas por Alexandre José Vítor da Costa Sequeira, a maior parte delas da Coleção dos Manuscritos Portugueses da Biblioteca Nacional de França, cujos volumes 76 a 111 são constituídos por peças de teatro em português, de onde se recolheram sete títulos, aos quais se pode juntar um outro manuscrito do mesmo copista arquivado na Sala Jorge de Faria da Universidade de Coimbra;

3) Conjunto de dez textos impressos.

Os restantes testemunhos encontram-se em fundos dispersos.

¹⁸⁷ Desta contagem exclui-se a composição de umas oratórias para as quais Paula requereu licença de apresentação, por não se conhecer o título. Ver apêndice 3. *Obras de António José de Paula*.

¹⁸⁸ As peças que fazem parte dos dois tomos de manuscritos sob a designação de *Coleção das obras dramáticas de António José de Paula* serão analisadas mais pormenorizadamente na *Parte II*.

O primeiro grupo, *Coleção das obras dramáticas de António José de Paula*, é possivelmente autógrafo, tendo pertencido ao herdeiro do autor, Manuel Batista de Paula, sendo por isso o que coloca menos problemas em termos de atribuições de autoria. Trata-se de um conjunto de seis peças manuscritas, compiladas em dois volumes, intitulados *Coleção das obras dramáticas de António José de Paula – Tomo II* e *Coleção das obras dramáticas de António José de Paula – Tomo V*.

No segundo grupo, composto pelas obras copiadas por Alexandre Sequeira, encontram-se originais e traduções, nos quais o próprio copista informa serem obras de António José de Paula, indicando igualmente em que teatros as peças foram representadas. Alexandre José Vítor da Costa Sequeira¹⁸⁹ foi copista de inúmeros manuscritos do início do século XIX, que se encontram dispersos por várias bibliotecas e arquivos nacionais e estrangeiros (salientamos, de entre esses, a Biblioteca Nacional de França, a Biblioteca Nacional de Portugal e a Biblioteca do Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Coimbra – Sala Jorge de Faria).

O cotejo entre as versões de Alexandre Sequeira e outros testemunhos revela que além da tarefa de transcrição, o copista também exercitava o seu lado criativo, através de ampliações dos textos, por ele mesmo anunciadas em alguns dos manuscritos. A título de exemplo, na cópia realizada de *O convidado de pedra ou O homem dissoluto*¹⁹⁰, que se encontra arquivada na Biblioteca do Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Coimbra, informa-se no frontispício: «Ampliado por Alexandre José Vítor da Costa Sequeira». O cotejo com os manuscritos da Biblioteca Nacional de Portugal e o impresso de 1785 permitiu identificar «ampliações» que variam entre o acrescento de cenas, personagens e falas e, por exemplo, o acréscimo volumoso de toponímia relativa a Espanha.

No manuscrito *A audiência ou A escola dos príncipes (...) / Que se representou no Teatro Nacional da Rua dos Condes com geral aceitação. / Composto pelo ator António José de Paula*¹⁹¹, original de Camilo Federici, com tradução de Paula e cópia de Alexandre Sequeira, lemos a seguinte nota no fólio 249v: «Esta cena é toda do

¹⁸⁹ Inocêncio Francisco da Silva informa que Alexandre Vítor da Costa da Sequeira também compôs alguns originais, especialmente elogios dramáticos para serem recitados por atores (Silva & Aranha, 1911, pp. 132-133).

¹⁹⁰ Sobre esta comédia ver subcapítulo *Dom João Tenório, O convidado de pedra ou O homem dissoluto*.

¹⁹¹ Sobre esta peça ver subcapítulo *A audiência ou A escola dos príncipes*.

autor»¹⁹². Por uma questão de lógica, não faria sentido que «autor» se referisse a Federici. Sobra, assim, Paula, tradutor, e Alexandre Sequeira, copista, como possíveis autores da cena. Concluindo-se, assim, que o «autor» a que o copista se refere é ele mesmo, ainda que não tenha indicado no frontispício, à semelhança do que foi feito em *O convidado de pedra*, que foram introduzidas ampliações da sua autoria.

Por tudo isto, é necessária alguma cautela no uso da informação metatextual fornecida pelo copista, visto que, na vasta coleção de manuscritos da sua lavra, algumas cópias comportam erros de atribuição de títulos ou de autor original, para além de haver intervenções literárias no próprio texto.

O último grupo de obras com autoria atribuída é constituído pelos impressos. Este é o grupo que suscita menos questões, uma vez que parte dos títulos tem indicação de autor e tradutor (quando é o caso), e aqueles cuja atribuição de autoria foi posterior não levantam muitas questões (são eles *O convidado de pedra*, *O amo irresoluto* e *Os peraltas mascarados em Almada*). Outros textos impressos podem estar sob a alçada de Paula; todavia, o estudo agora elaborado apenas inclui as obras sobre as quais há mais certezas que dúvidas.

Textos impressos

Tendo em conta a vasta produção dramática de António José de Paula, o número de títulos publicados sob o seu nome é relativamente diminuto: apenas se contabiliza a trilogia (traduzida) de *Frederico II*, a trilogia pernambucana e a canção¹⁹³. António José de Paula teria consciência de que a sua vasta obra lhe consagraria maior reconhecimento e respeito sociocultural se tivesse sido publicada, tal como sucedia a outros «autores» que procuravam ver o seu nome impresso. No entanto, para ele o aplauso dos espectadores era reconhecimento suficiente:

O regozijo de ver aplaudidas a maior parte das peças que tenho composto, o seu reduplicado encontro cada vez que se representam, parece-me que a outro diferente génio teria obrigado a fazer gemer a imprensa para alcançar o nome de autor. Mas eu, sábia Lucinda, que vejo não ser moda este epíteto, pois quase todo o nosso Portugal hoje se ocupa em traduzir e muito pouco em idear, reduplico o meu temor fazendo que o tempo consuma estes manuscritos no fundo das gavetas (...). (CODAJP, II, f. 2v)

¹⁹² Acrescente-se que um outro testemunho desta mesma versão, arquivado na Biblioteca Nacional de Portugal com o título *A audiência ou a verdadeira justiça*, copiado em novembro de 1839, inclui a cena acrescentada por Alexandre Sequeira, sem qualquer nota.

¹⁹³ No conjunto de textos impressos incluímos a trilogia de *Frederico II*, a trilogia pernambucana, a canção e três títulos, um com indicação de autor e dois sem indicação de autoria no folheto: *O amo irresoluto e o criado fiel*, *Os peraltas mascarados em Almada* e *O convidado de pedra ou D. João Tenório, o dissoluto*. Poderá haver mais, como adiante se verá.

Contrariando a afirmação citada, António José de Paula publica as traduções da trilogia de *Frederico II*, originais de Luciano Francisco Comella. Os três folhetos foram impressos em 1794, com indicação no frontispício de terem sido representados no Teatro do Salitre, com nomeação do elenco e informação sobre a estreia, ainda recente, em Madrid, demonstrando que se trata de um espetáculo inaudito em território português.

A publicação das peças pode ter resultado da necessidade que António José de Paula teve de assinalar o seu pioneirismo nas traduções, e também no espetáculo, e de destacar as suas das traduções de Felix Monroy, surgidas no mesmo ano. O facto de identificar as suas traduções como as primeiras conferiu-lhe prioridade, em novembro de 1793, na obtenção de licença de apresentação dos espetáculos no Teatro do Salitre, como já foi referido anteriormente.

Portanto, um dos motivos por que António José de Paula se empenhou na publicação de traduções suas prende-se com questões práticas de processos de licenciamento de espetáculos e obtenção do direito exclusivo de apresentação de determinada peça.

O outro grupo de textos publicados com o nome do autor António José de Paula compreende as peças da trilogia de Pernambuco e ainda a canção escrita na Baía.

Ao contrário das traduções de Comella, estes são obras originais de António José de Paula, nas quais se reescreve o espaço e o tempo da sua representação: localizam-se espacialmente na América Portuguesa, as personagens são figuras ou entidades originárias do território colonial e também são usados vocábulos e referentes brasileiros. Todas essas peças foram apresentadas em datas oficiais, em eventos de cerimónia, nos quais marcaram presença as entidades políticas da região, às quais António José de Paula efusivamente dedica cada peça. As dedicatórias estão expressas nas folhas de rosto dos folhetos, mas também no seu interior, enquanto pequenos textos que antecedem as peças¹⁹⁴. Como afirma Teresa Payan:

A oferta do livro, tal como a dedicatória de uma obra a um protetor, não é um gesto gratuito de homenagem do autor, pois nas duas situações está implícita a ideia de reciprocidade. (...) O patrocinador, ao aceitar uma dedicatória, reconhece e legitima o valor da obra. Se o autor obtém esse acordo de um príncipe ou de uma alta personalidade da hierarquia da igreja ou do estado, antes de as autoridades censórias se pronunciarem sobre o livro, tenta transformar o exame da obra numa pura formalidade e coloca os

¹⁹⁴ Nas peças *A gratidão*, *O amor dos deuses* e *Fidelidade* encontra-se uma dedicatória extensa. No caso da *Canção de despedida*, toda ela é um elogio ao Governador Rodrigo de Meneses (ver anexos *AJP 1, *AJP 2, *AJP 3 e *AJP 4).

censores em posição delicada. Os autores não desperdiçaram esse capital e souberam utilizá-lo, de forma lícita ou abusiva, em proveito próprio. (2005, p. 570)

Poderemos assim supor que estes textos, mais que uma vontade de dar a ler ao público indiferenciado os dramas representados no teatro, eram parte do estabelecimento de redes proteção e favores. Protegido pelos nomes referidos nas dedicatórias, ser-lhe-ia mais fácil obter licenças e apoios no Brasil e também em Portugal, aonde António José de Paula regressou pouco depois de ter publicado os textos acima mencionados.

Terá sido com o mesmo propósito – a angariação de favores e proteção – que António José de Paula escreveu uma dedicatória ao Governador Tomás José de Melo no folheto de poemas de Francisco Meneses (*AJP 5).

Os outros três textos de António José de Paula que se encontram impressos são *O amo irresoluto e o criado fiel*, *O convidado de pedra* ou *D. João Tenório, o dissoluto e Os peraltas mascarados em Almada*, que não têm indicação de autoria¹⁹⁵. É possível que estas comédias tenham sido impressas devido ao êxito de bilheteira, uma vez que há documentos que confirmam que todas foram representadas. No caso de publicações realizadas no senda do sucesso do espetáculo, era comum serem vendidas nas bilheteiras dos teatros para os interessados em «reviver», fora do espaço teatral, a comédia a que tinham assistido – talvez a proximidade com o espetáculo ao vivo levasse a que se omitisse a autoria no folheto, considerada supérflua.

Concluindo, tal como Paula refere, não é o desejo de ser reconhecido como autor que o leva a fazer «gemer a imprensa», mas razões de ordem profissional: a reivindicação de um direito sobre a apresentação de uma tradução¹⁹⁶; a necessidade de estabelecer boas relações com o poder e a recolha de proveitos por sucessos espetaculares.

Repertório original

Considerámos como textos originais de Paula aqueles para os quais não se encontraram textos de partida. Por vezes há marcas – toponímia, nomes próprios, entre outras – de uma origem estrangeira (como, em *O amo irresoluto*, a referência a toponímia espanhola, que remete para uma autoria hispana). No entanto, se não se

¹⁹⁵ Neste grupo poder-se-ia ainda incluir o folheto da peça *Afonso de Albuquerque em Goa*, caso a atribuição da autoria de Paula ao texto deste folheto não suscitasse dúvidas. Sobre esta peça ver *D. Afonso de Albuquerque em Goa*, no subcapítulo *Textos originais*.

¹⁹⁶ Como se viu, relativamente às traduções de *Frederico II*.

conseguiu localizar o texto de partida, a existência dessas marcas não foi considerada suficiente para classificar um texto como tradução.

No repertório original de Paula incluem-se tragédias, comédias, dramas¹⁹⁷ e uma canção. As tragédias, das quais destacamos *O Sepúlveda*, *Vieira* e *Virgínia*, recaem sobre figuras da história nacional ou sobre episódios clássicos. Podemos incluir neste grupo a peça *Afonso de Albuquerque em Goa*.

Além da escrita de teatro como forma de trabalho, apercebemo-nos de que nas suas composições há uma busca pela verdade histórica, que está ausente nos dramaturgos seus contemporâneos. Para a peça *O Sepúlveda*, por exemplo, sobre o episódio histórico do naufrágio do Galeão S. João, contemporânea de duas outras peças sobre o mesmo assunto e que retratam exatamente os mesmos factos, António José de Paula foi o único autor que recorreu às *Décadas* de Diogo do Couto (c.1542-1616), que relata este evento, indo aí colher referências onomásticas, que não existem nos outros textos. Este exemplo demonstra que, para além da ficção, há cuidado com a narração da verdade, ou do facto histórico, recorrendo a obras de cariz científico¹⁹⁸.

Podemos detetar a mesma pesquisa histórica na peça *Vieira, restaurador de Pernambuco*, apesar de não nos ser possível indicar qual a fonte (ou fontes) que António José de Paula utilizou. No entanto, os relatos posteriores deste episódio em tudo se coadunam com a representação que António José de Paula faz do mesmo, havendo apenas pequenas alterações decorrentes da ênfase dramática¹⁹⁹.

Uma outra figura histórica que terá sido dramatizada por Paula foi o navegador Cristóvão Colombo²⁰⁰, mas não foi possível encontrar um testemunho dessa obra.

A tragédia *Virgínia* é uma elaboração sobre o tema clássico, tal como *Farnace em Eracleia*. Dentro desta temática não se encontraram outros originais seus, embora alguns dos títulos ou de que não se conhecem testemunhos ou de que se desconhecem traduções se possam inserir nesta temática, como, por exemplo, *Cleópatra*²⁰¹ ou *Adriano em Roma*²⁰².

¹⁹⁷ Na dramaturgia de António José de Paula, os dramas são peças mais curtas, em geral alegóricos, com funções panegíricas e enredo inexistente ou bastante simples.

¹⁹⁸ Esta peça será apresentada com mais pormenor na *Parte II - Edição crítica*, onde além da transcrição se realiza uma análise crítica.

¹⁹⁹ A este propósito refira-se a paixão que as mulheres portuguesas suscitam nos inimigos holandeses. Sobre a tragédia *Vieira, restaurador de Pernambuco*, ver *Parte II - Edição crítica*.

²⁰⁰ Esta informação consta do *Catálogo da copiosa biblioteca de Inocêncio Francisco da Silva* (AA.VV., 1877, p. 6).

²⁰¹ Paula refere-se a esta peça como a «sua *Cleópatra*», motivo pelo qual se poderá considerar que seja um texto original seu (CODAJP, II, f. 3v).

²⁰² O título é referido num registo de despacho (*RMC 41).

No que diz respeito a comédias, aquelas que cremos serem originais e das quais temos testemunhos são cinco: *O amo irresoluto e o criado fiel*, *As duas famílias*, *Os peraltas mascarados em Almada*, *O morto-vivo ou O desvanecido de si mesmo*, *Duas vezes somos meninos ou A castanheira e o marujo* e *O urso ou os caçadores medrosos*. Dentro das comédias distinguimos dois grupos: um de comédias exclusivamente declamadas (as duas primeiras nomeadas acima) e outro que inclui partes cantadas (as restantes)²⁰³.

Sobre estas comédias, reiteramos serem originais de António José de Paula, pois não se conhecem textos que lhes tenham servido de base. Em duas delas há semelhanças em termos de estrutura dramática com tragédias estrangeiras, mas não parece ser uma influência direta; afigura-se antes tratar-se de uma interferência imediata – como se o autor tivesse tido conhecimento das outras tragédias através de um resumo ou uma crítica e as tivesse reescrito à sua maneira²⁰⁴.

Nas comédias há mais marcas da cultura portuguesa, como, por exemplo, topónimos, nomes próprios e alcunhas portugueses, embora não haja referências a eventos ou pessoas da época. Há referências intertextuais a outras comédias e também a conceitos de teatro (primeira dama, tragédia, solilóquio, etc.) – remetendo para algo que o público poderia reconhecer de espetáculos anteriores.

Os dramas pernambucanos, como foi referido, inserem-se num contexto específico de publicação e representação, em que o mais procurado é a aceitação do poder político e dos mecenas e não, propriamente, do público. Partilham o tema, o conteúdo e influência do arcadismo brasileiro. Foram escritos e redigidos para o público da colónia portuguesa, visando impressioná-lo não tanto através do texto (estilo literário ou conteúdo narrativo), mas sim através da utilização de maquinismos cénicos aparatosos.

Na listagem que seguidamente se apresenta estão incluídos títulos originais de António José de Paula, cuja atribuição autoral é feita através de documentação oficial e de bibliografia secundária, dos quais existe algum testemunho, publicado ou manuscrito.

²⁰³ A inclusão de árias nos textos dramáticos ocorre também nos dramas pernambucanos e nas tragédias *Afonso de Albuquerque em Goa* e *Farnace em Eracleia*.

²⁰⁴ As comédias *O amo irresoluto* e *As duas famílias* têm semelhanças estruturais com duas peças de Diderot, *Le Fils naturel* e *Le Père de famille*, respetivamente. Contudo, a influência é bastante incipiente no interior de cada um dos textos. Estas peças serão apresentadas com mais pormenor na *Parte II - Edição crítica*.

D. Afonso de Albuquerque em Goa

A tragicomédia *D. Afonso de Albuquerque em Goa* teve pelo menos seis apresentações no Teatro do Bairro Alto no final de 1772, como atesta um recibo passado por Paula a 6 de dezembro desse ano (Bastos, 1898, p. 722. *FS 1). Colaborou também no espetáculo *Frei Manuel de Santo Elias*, que compôs as árias (Bastos, 1898, pp. 721-722).

Inocêncio Francisco da Silva (Silva & Aranha, *Dicionário Bibliográfico Português* (tomo VIII), 1867, p. 276) atribui a autoria do texto a Nicolau Luís. O mais provável é tratar-se de um engano, alimentado pelo facto de Nicolau Luís ser o dramaturgo da casa (o mesmo engano se verifica na atribuição de outros títulos, nomeadamente *O amo irresoluto*).

Poderia colocar-se a hipótese de o recibo se referir a outro tipo de trabalho, que não a criação do texto, como, por exemplo, a redação de partes, muito embora não pareça ser esse o caso, já que Paula não é reconhecido em nenhum documento como copista ou noutra função que não a de ator e autor (excluindo, naturalmente, todas as funções que irá exercer posteriormente como empresário das companhias).

Em 1784, na Oficina de António Rodrigues Galhardo, foi editado o folheto *O ilustríssimo D. Afonso de Albuquerque em Goa*, com 43 páginas, que deverá corresponder ao texto de Paula. Todavia, não se encontram impressas as árias de *Frei Manuel de Santo Elias*.

A peça, de cinco atos, está redigida em verso, na maioria hendecassílabos, embora com variações entre as 9 e 12 sílabas, com rima emparelhada. Narram-se as desventuras de dois casais indianos (Melrao e Readmira; Maliqui e Alinda), que, por motivo da tomada de Goa por Afonso de Albuquerque, se veem separados. Readmira e Alinda são irmãs e encontram-se em Goa, prisioneiras, juntamente com o seu pai, Restomocan. Os três cativos, ao observarem a valentia e grandeza dos portugueses, aceitam as suas leis e são libertados. Os dois indianos apaixonados conseguem entrar no palácio e ver as suas amadas, o que causa grande alvoroço, acabando estas por ser castigadas pelo próprio pai. Entretanto, Malaqui e Melrao, liderando os seus exércitos, atacam os portugueses, perdem a batalha e são levados como prisioneiros a D. Afonso de Albuquerque, que decide libertá-los. Após este ato de magnanimidade, Melrao adota as leis portuguesas. Os equívocos que levaram à condenação das duas irmãs são esclarecidos e a peça termina com um final feliz.

A narrativa tem uma base histórica (Afonso de Albuquerque e outros portugueses são figuras históricas, tal como Melrao, Malaqui e Restomocan), convocando para solidez verídica elementos geográficos e históricos da presença portuguesa na Índia. Desfasadamente, surge uma referência a Mongibello, vulcão Etna, na Sicília, cuja erupção mais próxima da data de produção do texto terá sido em 1766. Os referentes geográficos e históricos credibilizam as ações das personagens, nomeadamente aquelas que realçam a bravura e integridade dos portugueses.

A temática adequa-se à produção de Paula, pois a sua dramaturgia engloba alguns textos de fundo histórico e com personagens que são parte da história nacional; no entanto, no que concerne à forma, não há nenhuma peça da autoria de Paula com rima ao longo de todo o texto. Para além disso, neste texto, também a informação paratextual é bastante reduzida, não havendo sequer informação sobre as entradas e saídas de cena das personagens, o que poderá proceder de desleixo ou do facto de se tratar de um texto para leitura de lazer e de essa informação ter sido removida.

Tanto ao nível da forma como da informação metateatral, o texto do folheto afasta-se da produção de António José de Paula, pelo que, apesar do recibo que atesta que Paula escreveu uma peça com título idêntico, a atribuição do folheto a António José de Paula tem de ser feita com cautela.

O amo irresoluto e o criado fiel

Esta peça encontra-se no tomo V da *Coleção das obras dramáticas de António José de Paula*, com a indicação de que é uma obra sua.

Existem ainda outros dois testemunhos, anónimos, do texto: uma versão mais longa publicada em 1794, na Oficina de Simão Tadeu Ferreira; e um manuscrito no Arquivo Nacional da Torre do Tombo²⁰⁵, copiado em 1782 e submetido à Real Mesa Censória em maio de 1783.

Relativamente a espetáculos, em 1773, António José de Paula faz um requerimento para representação no Teatro do Bairro Alto, havendo posteriormente outros dois: um de Filipe Boseli, em 1780, para o Porto²⁰⁶, e outro de António Pinto de Carvalho, em 1787²⁰⁷. Na *Coleção* das suas obras, Paula afirma que a peça teve sucesso quando foi representada (CODAJP, V, f. 3), podendo por isso inferir-se que os dois

²⁰⁵ ANTT/ RMC, cx. 323, n.º 2234.

²⁰⁶ ANTT/ RMC, lv. 6, f. 81v.

²⁰⁷ ANTT/ RMC, lv. 7, f. 168.

requerimentos posteriores foram aprovados e se realizaram espetáculos, pelo menos, nos anos de 1780 e 1787.

Esta peça será apresentada com mais pormenor na *Parte II - Edição crítica*, onde além da transcrição se apresenta uma análise crítica.

O amor dos deuses

D’*O amor dos deuses* conhece-se a publicação em 1790 (um curto folheto de 9 páginas), o registo de licença de impressão em conferência de 25 de junho de 1790 da Real Mesa Censória (*RMC 48) e também a data da sua representação a 17 de dezembro de 1789, por ocasião das celebrações oficiais do aniversário da rainha D. Maria I, tendo sido dedicado ao Governador de Pernambuco, Tomás José de Melo, conforme consta da folha de rosto:

Drama *O amor dos deuses* que se representou em a noite do dia 17 de dezembro, o felicíssimo dos anos de sua majestade fidelíssima, a rainha Nossa Senhora D. Maria I, oferecido ao ilustríssimo e excelentíssimo senhor Tomás de José de Melo (...) Governador e Capitão General de Pernambuco, Paraíba e mais capitanias anexas por seu autor, António José de Paula, cómico do teatro português.

O texto, sem qualquer ação, é composto de um diálogo entre duas personagens, Alceste, um pastor, e um Génio, que se nomeia o génio de Tomás José de Melo, que discorrem sobre a governação portuguesa, em geral, e a da rainha D. Maria I, em particular. O diálogo, localizado num cenário campestre, é finalizado por árias e recurso a maquinaria de cena mais sofisticada do que aquela que Paula usualmente descreve nas suas comédias e tragédias. Nas árias intervêm outras figuras, nomeadamente, o coro de «musas» e «Apolo», que cantam e coroam o retrato da Rainha, que se eleva no espaço teatral, simbolizando a superioridade da monarca.

Há muito pouco de dramático no diálogo entre as duas personagens: não há ação, nem emoções. A exposição das glórias nacionais assenta na enumeração de áreas nas quais a governação da soberana se soube exceder e na referência a nomes ilustres.

Este texto tem a particularidade de apresentar um registo diferente de António José de Paula, no qual a referência a *auctoritates* literárias e o uso da metáfora e de *topoi* clássicos dão a conhecer um registo mais arcádico e elaborado da inventividade do autor. A ponte entre o classicismo e o arcadismo faz-se também através da evocação de Domingos dos Reis Quita (1728-1770), de quem se transcrevem versos de um soneto:

Sem Piloto, que destro o leme reja,/ Contra a negra tormenta denodada./ A rota débil
quilha em vão forceja.²⁰⁸

Canção à despedida do Ilmo. e Exmo. senhor D. Rodrigo José de Meneses

Canção à despedida do ilustríssimo e excelentíssimo senhor D. Rodrigo José de Meneses, publicada em 1790²⁰⁹, é um elogio poético à governação de D. Rodrigo José de Meneses, governador da Baía entre 6 de janeiro de 1784 e 18 de abril de 1788. Nele são mencionadas as benfeitorias feitas pelo governador na capitania da Baía e as suas obras sociais.

O poema é composto por 28 estrofes de seis versos hendecassílabos com rima nos dois últimos versos. Tal como o drama *O amor dos deuses*, este texto tem influência do arcadismo brasileiro, embora não haja referências a aspetos autóctones do território brasileiro. Nele o poeta Alceste, pseudónimo arcádico de António José de Paula, invoca a Musa para que o inspire no elogio a Meneses, ao que a Musa responde que o silêncio ou a lágrima sincera serão suficientes. O poeta é também interpelado por um velho, que afirma que em toda a sua vida não vira governador tão justo e tão correto, enumerando alguns dos seus feitos.

No texto fazem-se alusões à poesia de Camões através da paráfrase de versos da 5ª estrofe do canto I d'Os *Lusíadas* (Ex. 1) ou de episódios, como o do Velho do Restelo, no canto IV, estrofe 94, da mesma obra (Ex. 2).

Ex. 1

Pois eu vos seguirei a toda a parte,
Cantando vossos dons n'um tom diverso,
Se tão sublime assunto cabe em verso. (Paula, *Canção*, 1790, p. 8)

Ex. 2

Então um velho debruçado todo
Sobre um seco bordão de encontro ao peito,
Maneando a cabeça por três vezes
Assim começa do mais fundo d'alma
Estas doces palavras exprimindo
Que ainda me parece estar ouvindo. (Paula, *Canção*, 1790, p. 6)

Além de Camões, Paula convoca António Ferreira (1528-1569), através de uma citação em epígrafe ao seu poema.

²⁰⁸ Domingos dos Reis Quita. *Soneto LIV; Obras de Domingos Reis Quita*. 2.ª edição. Lisboa: Tipografia Rolandiana, 1781.

²⁰⁹ António José de Paula. *Canção à despedida do ilustríssimo e excelentíssimo senhor D. Rodrigo José de Meneses*. Lisboa: Of. de Simão Tadeu Ferreira, 1790.

As duas famílias

Comédia de que se conhecem dois testemunhos manuscritos: um reunido na *Coleção das obras dramáticas de António José de Paula*, tomo II, e outro que se encontra na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian. Os dois testemunhos apresentam algumas diferenças, que serão devidamente analisadas na *Parte II - Edição crítica*, onde além da transcrição se apresenta uma análise crítica.

Duas vezes somos meninos ou A castanheira e o marujo

Peça de que se conhece apenas um manuscrito, composto por 19 fólios, copiado por Alexandre Vítor da Costa Sequeira a 28 de fevereiro de 1820, que integra a Coleção dos Manuscritos Portugueses da Biblioteca Nacional de França²¹⁰.

Na folha de rosto lê-se: «*Duas vezes somos meninos ou A castanheira e o marujo*. Farsa que se representou nos Teatros Nacional da Rua dos Condes e Real de S. Carlos, com geral aceitação, composta pelo ator António José de Paula». Houve dois períodos em que se apresentaram espetáculos de teatro declamado neste teatro, entre 1796 e 1798, sob a direção de Paula, e entre 1812-1814, sob a direção de Manuel Batista de Paula, sendo possível que a peça se apresentasse em qualquer um deles.

As personagens são Jacinta Antunes (a castanheira), Casimira, Lucrécio, Pancrácio, Dalindo, Rodovalho, Manuel da Fonseca, Remígio e Dionísio Tibúrcio, todas de classes sociais mais baixas. A ação gira à volta de Jacinta, dos seus apaixonados e da rivalidade entre Jacinta e Casimira. Além dos diálogos declamados em prosa, a farsa comporta vários excertos em verso para serem cantados: cavatina, modinhas, dueto e seguidilha, para além de uma introdução e um final.

Elogio do Príncipe D. João

No tomo XX do *Dicionário bibliográfico português*, adiciona-se a seguinte informação à bibliografia de Paula:

Acrescente-se:

6235) Em o faustosíssimo dia dos felizes anos do Senhor D. João príncipe do Brasil, lhe oferecem humildemente os Empresários do Teatro S. Carlos as seguintes quadras recitadas por António José de Paula, primeiro ator absoluto da companhia nacional do mesmo teatro. Lisboa 1796. Na oficina de Simão Tadeu Ferreira. 8º gr. de 8 pág.

²¹⁰ A peça encontra-se na Biblioteca Nacional de França, Fundo dos Manuscritos Portugueses, n.º 86, tomo XI, n.º 6, ff. 130 a 148.

É bastante raro este opúsculo. O sr. Manuel de Carvalhaes possui um que adquiriu encadernado em seda. Devia pertencer a alguém da sociedade aristocrática que então frequentava aquele teatro. (p.367)

Apesar da descrição do folheto e da indicação sobre a sua localização não se conseguiu encontrar um exemplar do *Elogio*, nomeadamente no Fundo Manuel de Carvalhaes, do Istituto Nazionale per lo Sviluppo Musicale nel Mezzogiorno²¹¹.

O título indica que se trata de um poema panegírico, possivelmente seguindo o modelo da *Canção de despedida*, recitado por António José de Paula, é oferecido pelos empresários do Teatro S. Carlos, da Companhia Italiana e da Companhia Portuguesa do dito teatro.

O luxo da encadernação revela que houve investimento na qualidade dos acabamentos da impressão, destinando-se por isso, possivelmente, a um público de classe mais elevada.

Fidelidade

Peça representada em Pernambuco, em fevereiro de 1790, por ocasião das celebrações das melhoras do Príncipe D. João, dedicada a D. Tomás José de Melo, governador de Pernambuco, «por seu autor, António José de Paula, cómico do teatro português» (Paula, *Fidelidade*, 1790). As celebrações pelas melhoras de D. João, em agosto de 1789, geraram bastante poesia encomiástica no continente nesse mesmo ano²¹². António José de Paula, talvez pelo atraso com que as notícias chegavam ao Brasil, apenas seis meses após o restabelecimento do príncipe pode apresentar os seus sentimentos em público. A publicação do folheto ocorreu mais de um ano depois das celebrações das melhoras e da representação, pois o registo da conferência sobre o

²¹¹ Disponível em <http://www.ismez.org/carvalhaes/home.php#>.

²¹² Outros títulos e autores que celebraram o evento: José Daniel Rodrigues da Costa. *Alegrias do povo português nas desejadas, e conseguidas melhoras do Sereníssimo Senhor D. João Príncipe do Brasil*. Lisboa: Of. de António Rodrigues Galhardo, 1789; Anón. *Na feliz melhora do... Senhor D. João Príncipe do Brasil*. Lisboa: Of. dos Herdeiros de Domingos Gonçalves, 1789; António Cristóvão Silva. *Ode às desejadas melhoras de S. A. R. o Senhor D. João Príncipe do Brasil, representada pela voz pública de toda a nação portuguesa*. Lisboa: Of. de António Gomes, 1789; João José Pinto e Vasconcelos. *Ode às melhoras do sereníssimo Príncipe do Brasil Nosso Senhor: oferecida a Sua Alteza Real*. Lisboa: Tipografia Nunesiana, 1789; João António Neves Estrela. *Ode gratulatória nas felizes e suspiradas melhoras do Sereníssimo Senhor Dom João Príncipe do Brasil*. Lisboa: Tipografia Nunesiana, 1789; João António Neves Estrela. *Ode sáfica ao Sereníssimo Senhor Dom João Príncipe do Brasil*. Lisboa: Of. de António Gomes, 1789; Joaquim Forjaz. *Oração gratulatória pelo restabelecimento da... saúde do... Príncipe do Brasil nosso senhor...* Lisboa: Régia Oficina Tipográfica, 1789; Joaquim Machado de Castro. *Pelo restabelecimento da saúde preciosa do sereníssimo senhor D. João Príncipe do Brasil em agosto de 1789*. Lisboa: Of. de Simão Tadeu Ferreira, 1789; João Xavier Taborda Pinhateli Ferreira. *Poema feito em obséquio das felices melhoras do Sereníssimo Senhor D. João Príncipe do Brasil, Duque de Bragança Nosso Senhor: recitado na Academia dos Obsequiosos da Casa Real*. Lisboa: Tipografia Nunesiana, 1789.

pedido de impressão da peça, com a sua aprovação, é datado de 5 de julho de 1790 (*RMC 48).

Desta peça apenas se conhece um exemplar, conservado no Instituto Ricardo Brennand, no Recife, Brasil, adquirido em Lisboa por José Antônio Gonsalves de Mello, historiador brasileiro, e finalmente por Ricardo Brennand, colecionador brasileiro. O facto de o folheto ser pouco acessível torna-o desconhecido da maioria dos investigadores, pelo que geralmente não é mencionado na bibliografia de Paula.

O impresso, composto por 24 páginas, apresenta um prólogo e uma epígrafe de Luís de Camões, além de uma nota de rodapé sobre a boa governação de D. Tomás José de Melo.

É um drama alegórico que tem como personagens o Génio do Brasil, Proteu, Inveja, Mentira e vários figurantes, como o povo e o exército. A intriga gira à volta da inveja que a personagem homónima sente pelo crescimento do Brasil e da vingança que arquiteta para levar o Génio do Brasil a retirar-se. Para isso, conta com o apoio da Mentira. Surge Proteu, que esclarece toda a situação, prende a Inveja e expulsa-a, esclarecendo que o Brasil é um território glorioso que Príncipe Regente D. João muito preza.

A encenação da peça contaria com maquinismos, que implicariam tramoias para a descida de uma nuvem e alguns adereços importantes como uma concha que transporta Proteu.

A gratidão

Drama alegórico dedicado a Tomás José de Melo, Governador e Capitão General de Pernambuco, tendo sido apresentado no Teatro Público da Vila de Santo António do Recife a 20 de setembro de 1789 por ocasião do seu aniversário²¹³, como se lê na folha de rosto:

Drama intitulado *A gratidão* oferecido ao ilustríssimo e excelentíssimo senhor D. Tomás de José de Melo (...) Governador e Capitão General de Pernambuco, Paraíba e mais capitanias anexas: para representar-se em a noite do dia vinte de setembro no Teatro Público da Vila de Santo António do Recife, em obséquio dos seus felizes anos²¹⁴. Por seu autor, António José de Paula, cómico do teatro da nação portuguesa.

²¹³ Existe um drama homónimo, da autoria de João António Neves Estrela, apresentado no Teatro do Salitre a 25 de junho de 1789 e publicado nesse mesmo ano (João António Neves Estrela. *A gratidão*. Lisboa: Of. José de Aquino Bulhões, 1789).

²¹⁴ Tomás José de Melo nasceu a 24 de setembro de 1742.

O folheto é composto por 24 páginas, sendo a peça antecedida de uma dedicatória a Tomás José de Melo, na qual Paula enaltece as virtudes do Governador e afirma que apenas elas o incentivaram a redigir o drama, e não a lisonja. Uma das notas de rodapé do folheto refere que «[n]este dia entrarão pela primeira vez os expostos na sua nova habitação» (1789, p. 21), sendo por isso um drama apresentado também por ocasião da abertura do edifício da Casa dos Expostos no Recife²¹⁵, obra idealizada por Tomás José de Melo.

As personagens são Olinda, capital de Pernambuco; Ipojuca, Igraçú e Serenhem, índios (os seus nomes equivalem a localidades do Estado de Pernambuco); Camanú, índio; Beberibe e Capeberibe (nomes dos rios que banham a cidade do Recife); Génios, Ninfas e Povo.

Dos três dramas apresentados em Pernambuco, em *A gratidão* é mais visível a influência da cultura brasileira, tanto na temática como no vocabulário. Além de ter como interlocutores personificações de rios e cidades pernambucanas, também traz para a cena vocábulos e cultura indígenas, o que indicia não só um conhecimento dos mesmos, como também vontade de os divulgar – no folheto, cada expressão autóctone desconhecida é explicada em nota de rodapé, fornecendo ao leitor ignorante (talvez o metropolitano) os instrumentos para compreender o texto. Esta é também a única peça que alia o cómico, na personagem do bêbedo e mandrião Camanú, ao elogio, proferido pelas outras personagens que se juntam aos festejos do aniversário do Governador. Nos outros dramas pernambucanos, o tom panegírico, marcado por um estilo poético e vocabulário formal, não permite que o cómico se manifeste. A peça é entremeada de vários coros e do surgimento de alguns adereços que representam dísticos dedicados ao Governador, como o seu retrato «sustentado por Marte, a Justiça, e a Piedade» (1789, p. 22).

Tendo como personagens os indígenas, os diálogos remetem para a vida quotidiana dos índios, que simultaneamente reconhecem os progressos operados no Brasil graças à Coroa Portuguesa e, especificamente, à intervenção de D. Tomás José de Melo.

²¹⁵ A Casa dos Expostos surgiu da vontade pessoal e política de Tomás José de Melo, tendo a sua Instituição sido fundada em 1788, mas a inauguração do edifício só ocorreu no ano seguinte (Nascimento, 2010).

D. João de Espina de José de Cañizares / António José de Paula

José de Cañizares escreveu a série de peças mágicas *D. Juan de Espina*, que se tornou bastante popular pela espetacularidade em palco. A série é composta por *Don Juan de Espina en Milán* (estreada em 1713) e *Don Juan de Espina en Madrid* (estreada em 1714, impressa mais tarde como *Don Juan de Espina en su patria*).

Na coleção de peças de teatro manuscritas, compiladas e copiadas por António José de Oliveira, conservada na Biblioteca Nacional de Portugal, encontram-se quatro partes de *D. Juan de Espina* em português – as duas primeiras correspondentes às peças escritas por Cañizares e as outras duas, provavelmente, de autoria lusa, tendo como base as personagens e o estilo das peças do autor espanhol.

Paula, em março de 1771, faz um requerimento para obtenção de licença de representação da *Terceira parte*, referente a *D. João de Espina em França* (*RMC 12), no Teatro do Bairro Alto, que foi aprovado:

A nova comédia intitulada *Terceira parte de D. João de Espina* nada contém de indecente ou de escandaloso, e assim julgo que se pode representar. Lisboa, 18 de março de 1771. (*RMC 15)

Uma vez que foi Paula o autor do requerimento é também natural que seja ele o autor desta *Terceira parte*.

É credível que o tradutor da *Primeira* e *Segunda* partes dos manuscritos copiados por António José de Oliveira seja o autor da *Terceira* e da *Quarta* partes, pois no final da *Segunda parte* o tradutor integra esta peça numa narrativa contínua que abarca as primeiras peripécias de Juan de Espina em Espanha, as atuais em Milão e, as seguintes, da terceira parte, em França:

JOÃO [DE ESPINA] - De Espanha, César, fugi, por seus ingratos sujeitos onde a primeira parte já findei de meus progressos. A Milão vim habitar, de onde breve me ausento, dando também à segunda fim neste presente enredo. Para França agora onde a terceira prometo, fugindo sempre de ingratos de que o mundo está cheio.²¹⁶

A remissão para o volume anterior e para o volume seguinte, cujo local do enredo e/ou título já é conhecido, indica que as três partes foram redigidas em seguimento, muito provavelmente pelo mesmo autor.

Se assumirmos que Paula foi o autor de *D. João de Espina em França – Terceira parte*, título do manuscrito que integra o 13.º volume da Coleção de Teatro de António

²¹⁶ Comédia nova intitulada *Dom João de Espina. Segunda parte*, f. 73 (BNP, COD. 1376-2).

José de Oliveira²¹⁷, poderemos então apontar para que tenha sido o tradutor das outras duas partes anteriores, incluídas na mesma Coleção de Teatro, e também da *Quarta*, uma vez que, no final da *Terceira parte*, a última fala, pronunciada em coro por todas as personagens, remete para a sequência: «E vereis na quarta parte seus progressos continuados»²¹⁸.

Há algumas diferenças de estilo, estruturais e textuais entre as *Primeira* e *Segunda* partes, traduzidas a partir do espanhol, e as *Terceira* e *Quarta* partes exclusivamente portuguesas: nas traduções do texto de Cañizares, as peças estão divididas em três atos e não têm rima, e nas sequelas portuguesas têm cinco atos e apresentam alguns diálogos em verso. Há também a complexificação e aumento do número de atos de magia, com exigências maiores ao nível da maquinaria de cena (há cadeirinhas e salas que voam pelos ares com os intérpretes no interior, entre muitas outras excentricidades).

O texto copiado por António José de Oliveira, *D. João de Espina em França*, incorpora algumas características dos textos de Paula (expressões e sintaxe quebrada, uso da divisão em cinco atos e do verso hendecassílabo branco em partes do texto), mas também muitas outras que não identificamos como marcas autorais específicas de Paula, como, por exemplo, diálogos inteiramente em verso rimado heptassilábico.

Apenas o facto de Paula ter escrito uma obra que intitulou *Terceira parte de D. João de Espina*, como indica no requerimento, leva crer que o texto do manuscrito da Biblioteca Nacional seja da sua autoria.

A personagem de D. João de Espina é desejada nos palcos portugueses desde, pelo menos, novembro de 1769, ano em que foi feito um requerimento para representação de uma comédia apenas referida como *D. João de Espina* no Teatro do Bairro Alto²¹⁹. Trata-se da *Segunda parte* da comédia, que foi representada nesse mesmo teatro na época de 1769/70, como indicam as várias referências que lhe são feitas em *Contas do Teatro do Bairro Alto* (ff. 137, 215, 225 e 225v), tendo sido apresentadas 12 récitas em janeiro de 1770 (CTBA, f. 225v).

Em março de 1771, Paula obtém licença para a apresentação de *Terceira parte de D. João de Espina*, possivelmente ainda no Bairro Alto, visto que era aí que exercia a sua profissão.

²¹⁷ BNP, COD. 1376-3. Disponível em <http://purl.pt/23944>.

²¹⁸ *D. João de Espina em França – Terceira parte*, f. 55v (BNP, COD. 1376-3).

²¹⁹ ANTT/ RMC lv.11, f. 114, e lv. 4, f. 179v.

Em fevereiro de 1774, a personagem do mágico João de Espina sobe novamente ao palco do Bairro Alto, pela mão de António José de Paula, como atesta o recibo que passou, transcrito por Sousa Bastos:

Recebi dos srs. Diretores dos Teatros públicos d'esta Corte a quantia de quarenta mil réis de vinte récitas da minha comédia intitulada *D. João de Espina*, que se fizeram no teatro do Bairro Alto. E para constar passei o presente. Lisboa 15 de fevereiro de 1774. António José de Paula. (Bastos, 1898, p. 722. *FS 2)

Sousa Bastos declara ainda que em 1773, entre outras peças, *D. João de Espina* foi representado no Teatro da Graça.

Não se conhecem impressões nem pedidos de impressão das comédias.

O morto-vivo ou o desvanecido de si mesmo

Existe um testemunho manuscrito desta farsa na Coleção dos Manuscritos Portugueses da Biblioteca Nacional de França, composto por 16 fólios, copiado e ampliado por Alexandre José Vítor da Costa Sequeira em 1817²²⁰. É um original de António José de Paula e não se conhece nenhum texto que o tenha inspirado. As personagens são Lesbina (nome típico das dramaturgias francesa e italiana), Valério Mortinhosas, Osório da Fonseca Adónis Casca de Astorga, Maurício, Serafina, Grotesco Sizário, Marçal e Sanono (nomes próprios em que se mistura o caricatural e o vulgar). A ação passa-se em Lisboa e trata dos amores entre Osório e Lesbina, que vão contra a vontade do pai desta. Osório contrata Grotesco para seu laçao e, com ajuda deste e do seu criado Maurício, consegue encontrar-se com Lesbina. Valério, pai de Lesbina, quando se apercebe do encontro dispara sobre Osório, mas acerta em Grotesco e julga-o morto. Esconde o corpo na pilha de roupa suja que será levada por Marçal, que se dispõe a livrar-se do suposto «cadáver». Quando está a ser transportado num burro no meio da roupa, Grotesco levanta-se enrolado num lençol, assusta Marçal e fica-lhe com o burro, as roupas e o dinheiro que lhe tinha entregado Valério, em paga do favor. Pouco depois aparece Osório e juntos combinam uma artimanha para conseguir que Valério dê Lesbina em casamento a Osório. Grotesco mascara-se de velha e bate à porta de Valério dizendo que este matou o seu filho e que para não se queixar às autoridades terá de dar Lesbina como esposa a Osório, que diz ser seu sobrinho. Valério aceita, os dois amantes ficam satisfeitos. No final Grotesco desmascara-se, explica a trama, mas o

²²⁰ Biblioteca Nacional de França, Fundo dos Manuscritos Portugueses, n.º 97, tomo XXII, ff. 156-171.

pai aceita o casamento. Para além das partes declamadas, a farsa contém seis cantigas: introdução, quarteto, três modinhas, uma ária e coro.

Outras peças que comportam no título «morto-vivo», e que aparentemente não têm qualquer relação com a farsa de Paula, são *O morto vivo ou O defunto falador*, de que existe um requerimento para licença de impressão de Ambrósio José Coelho de 1771²²¹; *O morto vivo*, registado no despacho para o censor de 1773, tendo como requerente Joaquim José²²²; e ainda uma peça intitulada *Rinaldo d'Aste ou O morto vivo*²²³, provavelmente tradução da obra de Giuseppe Carpani, de que existem fragmentos de uma edição portuguesa na Real Mesa Censória²²⁴ e um manuscrito na Coleção de Teatro de António José de Oliveira²²⁵.

Os peraltas mascarados em Almada

A comédia *Os peraltas mascarados em Almada* foi apresentada no Teatro do Bairro Alto em julho de 1774 e impressa em 1790, na Oficina de António Gomes em Lisboa.

Em abril de 1774, Paula apresenta um requerimento para representação da peça no Teatro do Bairro Alto (*RMC 28), que teve aprovação da Real Mesa Censória e deu origem às representações no verão de 1774, conforme atesta o *Livros das Contas dos Teatros Públicos da Corte* (CTPC, caderno 329, folhas 3, 4 e 5).

A confirmação de que António José de Paula é o autor da peça, embora indiciada pelo requerimento para representação, é confirmada através de um recibo transcrito por Sousa Bastos:

Recebi dos senhores Diretores dos Teatros a quantia de vinte e dois mil réis procedidos de oito vezes que se representou a comédia intitulada *Dama Bizarra* e três da intitulada *Os peraltas mascarados em Almada*, e para clareza fiz o presente recibo. Lisboa, 25 de julho de 1774. António José de Paula. (Bastos, 1898, p. 722. *FS 3)

Há um outro requerimento para representação em 1783, feito por António José da Silva Nobre²²⁶, de quem há dezenas de requerimentos para apresentação de peças entre 1780 e 1783, sendo alguns dos títulos os mesmos sobre os quais António José de Paula

²²¹ ANTT/ RMC, cx. 19, doc. 5, 29.07.1771.

²²² ANTT/ RMC, lv. 5, f. 116, 17.05.1773.

²²³ Encontra-se na Biblioteca Nacional de Portugal um libreto bilingue, intitulado *Rinaldo d'Aste*, publicado pela oficina de Simão Tadeu Ferreira, 1799.

²²⁴ ANTT/ RMC, cx. 324 e cx. 451.

²²⁵ BNP, COD. 1395-1.

²²⁶ ANTT/ RMC, lv. 7, f. 49v.

pedira anteriormente licenças. É de recordar que, no início dos anos 80, Paula se encontrava, possivelmente, no Brasil, sendo possível que as suas peças continuassem a ser representadas nos teatros da metrópole pela mão de outros empresários.

No que respeita a edições apenas se conhece a de 1790, anónima, com 38 páginas. Todavia, o folheto da comédia *Aspácia na Síria* de 1788²²⁷ indica que *Os peraltas mascarados* se encontrava à venda «na loja de livros de João Henriques, na Rua Augusta, n.º 1» nesse mesmo ano, o que demonstra que houve edições anteriores à de 1790.

A peça é sobre um filho que furta dinheiro e outros bens ao pai, fingindo-se rico, para dar um baile de máscaras em Almada, para o qual convida três mulheres, por quem se diz apaixonado. O pai pede ajuda a um amigo para pôr as aldrabices do filho a descoberto. Durante os festejos dos mascarados, que andam pelas ruas e vão a casa das pessoas dançar, o rancho do filho entra em casa do amigo do pai, Manuel Gonçalves, onde o filho é desmascarado em frente aos amigos. Finaliza com uma lição sobre a educação.

A peça inclui danças e árias musicais, em que os próprios músicos «rabecas» fazem parte da ação e do elenco de personagens.

O Sepúlveda

O Sepúlveda narra o episódio histórico do naufrágio da família de Manuel de Sousa Sepúlveda. A tragédia, composta por 55 fólios, encontra-se no tomo V da *Coleção das obras dramáticas de António José de Paula*. Não se conhecem representações, edições nem documentos que a referenciem.

Esta peça será apresentada com mais pormenor na *Parte II - Edição crítica*, onde além da transcrição se apresenta uma análise crítica.

O urso ou os caçadores medrosos

É uma farsa que se encontra num testemunho manuscrito na Coleção dos Manuscritos Portugueses da Biblioteca Nacional de França, composto por 15 fólios. Foi copiado por Alexandre José Vítor da Costa Sequeira em 1818. Segundo o copista foi representado no Teatro Nacional da Rua dos Condes «com geral aceitação»²²⁸.

²²⁷ Lisboa: Of. de Francisco Borges de Sousa, 1788.

²²⁸ Biblioteca Nacional de França, Fundo dos Manuscritos Portugueses, n.º 109, tomo XXXIV, ff .1-15v.

A farsa tem como personagens Texugo, Pancrácio Mata-Ventos, Rosinha, Camila, Colá e Janino. A ação passa-se num bosque, onde um urso está perdido e pelo qual há uma recompensa monetária, em caso de captura. Pancrácio Mata-Ventos, delinquente crónico, resolve capturar o urso com a ajuda do seu amigo Texugo, bêbedo. Durante a espera pelo urso sucedem-se encontros e desencontros entre as várias personagens, que ocasionam enganos e mal-entendidos. Os desencontros são intensificados pelo estado de embriaguez dos dois compadres, que falham a pontaria na ocasião em que o urso aparece. A farsa termina com o anúncio da boda de Pancrácio e Rosinha, com a presença do urso em cena, que dança ao som de música e cantoria.

A peça é entremeada de árias musicais.

Vieira, restaurador de Pernambuco

A tragédia encontra-se no tomo II da *Coleção das obras dramáticas*, sendo composta por 46 fôlios, e trata do episódio histórico da restauração de Pernambuco.

Esta peça será apresentada com mais pormenor na *Parte II - Edição crítica*, onde além da transcrição se apresenta uma análise crítica.

Virgínia

Encontra-se no tomo II da *Coleção das obras dramáticas*. Trata do episódio da história romana do século IV do atentado de Ápio contra Virgínia.

Esta peça será apresentada com mais pormenor na *Parte II - Edição crítica*, onde além da transcrição se apresenta uma análise crítica.

Repertório traduzido

Como já terá ficado claro, o repertório de António José de Paula e das suas companhias era constituído em grande parte por traduções ou por adaptações²²⁹ de textos estrangeiros. A título ilustrativo, veja-se o gráfico abaixo (Figura 2), onde podemos observar que o peso da tradução no repertório de António José de Paula é igual ao da produção de textos originais e que, dentro do conjunto de línguas traduzidas,

²²⁹ Os conceitos de tradução, adaptação, versão e imitação, entre outros, no século XVIII não são estanques e não possuem fronteiras nítidas entre uns e outros. A utilização dos termos por partes dos tradutores/adaptadores não é generalizada, nem pragmática, não sendo por isso exequível distinguir os vários conceitos como processos diferenciados. Desta forma, serão utilizados os dois conceitos – de tradução e adaptação – como processos de versão de um texto de uma língua para outra.

não há uma diferença assinalável entre as três línguas que serviram de base a António José de Paula: o espanhol, o italiano e o francês.

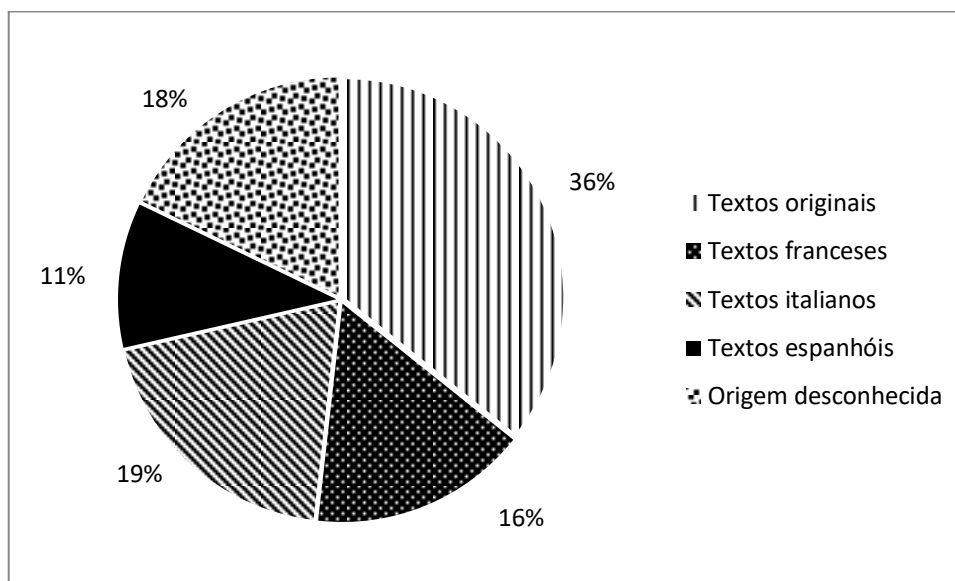


Figura 2 - Origem do repertório de António José de Paula.

Os autores mais traduzidos eram os italianos, com destaque para Camillo Federici (1749-1802) e Carlo Goldoni (1707-1793), havendo ainda espaço para Apostolo Zeno (1669-1750), Metastásio (1689-1782) e Agostino Piovene (1671-1733). Seguem-se os franceses com autores como Molière (1622-1673), Voltaire (1694-1778), Corneille (1606-1684), Louis-Sébastien Mercier (1740-1814), Alain-René Le Sage (1668-1747), Dumaniant (1752-1828) e Fabre d'Églantine (1750-1794). A terceira língua mais traduzida era a espanhola, com maior predominância de textos de Luciano Francisco Comella (1751-1812), mas também de José de Cañizares (1676-1750) e Juan Salvo y Vela (16[?]-1720). Fora do ramo das línguas românicas, apenas um dramaturgo chegou aos palcos das companhias de António José de Paula: Edward Young²³⁰. Os textos de autores ingleses chegavam normalmente à Península Ibérica por via da tradução francesa, como é o caso de Young, de quem Paula traduziu e leu algumas obras a partir das versões francesas²³¹.

²³⁰ No gráfico acima, o texto de Edward Young está contabilizado entre os textos franceses, pois foi nessa língua que chegou até Paula.

²³¹ Por exemplo, para a tradução da tragédia *A vingança*, Paula utilizou como texto de partida a versão francesa de Le Tourneur, tradução de *The revenge* de Edward Young. Também em Espanha se utilizou a mesma versão francesa para a tradução da peça, em 1785, traduzida por J.M.C.B. (*La venganza*, Madrid: Joaquim Ibarra).

Na evolução das nacionalidades dos autores que foram preenchendo o repertório de Paula²³², traça-se um percurso paralelo ao das vagas de influências literárias em Portugal: primeiro, a influência do teatro do século de ouro espanhol, que se estende desde o domínio filipino até ao início do século XVIII; num segundo momento, a influência cultural francesa começa o seu domínio nos salões privados portugueses e também na política nacional, marcada pelo Iluminismo. Nos palcos são representados autores como Molière e Voltaire; no entanto, nos bastidores, são os artistas italianos que marcam o compasso: músicos, cenógrafos, dramaturgos, cantores e bailarinos são contratados em Itália para representarem em Portugal. Assim, até à segunda metade do século XVIII, os dramaturgos mais representados na corte portuguesa, e também fora dela, são Metastásio e Apostolo Zeno, sobretudo em espetáculos operáticos em língua italiana²³³. Na segunda metade do século, além destes autores, Goldoni verá também as suas comédias sobre os tabladros portugueses.

Paralelamente, de forma menos célere, a cultura francesa, por meio do Iluminismo, trará no lastro a dramaturgia que irá influenciar pouco a pouco a cena portuguesa e partilhar os palcos com a comédia espanhola no decurso do século XVIII. Relembramos que havia espaços teatrais mais dedicados à ópera italiana (teatros régios, Teatro da Rua dos Condes, Teatro S. Carlos) e outros ao teatro em português (o Teatro do Bairro Alto, Teatro de Belém). Nos espaços de teatro em português, não operático, eram representadas peças traduzidas para português e adaptadas ao gosto do público português, oriundas de várias nações europeias (França, Espanha e Itália).

É importante notar que os autores mais traduzidos por António José de Paula (Comella, Federici e Goldoni) produziram as suas obras no século XVIII – todos três, aliás, contemporâneos do empresário português, tendo vivido praticamente dentro da mesma baliza temporal. A circulação de textos teatrais era ágil, incentivada pelo prestígio de certos autores e pelo sucesso reportado da vizinha Espanha. Exemplo da rápida circulação é a edição da terceira parte de *Frederico II*, de Comella, traduzida por

²³² Para consulta do repertório em que Paula se distinguiu ver apêndice 2. *Repertório*.

²³³ Sobre a presença de Metastásio em Portugal, ler Daniela Di Pasquale (*Metastasio algusto portoghese*. Roma: Aracne, 2007), sobre o teatro italiano, José da Costa Miranda (*Estudos luso-italianos – Poesia épico-cavaleiresca e teatro setecentista*. Lisboa: Instituto de Culturas e Língua Portuguesa/ Ministério da Educação, 1990) e sobre Goldoni, Maria João Almeida (*O teatro de Goldoni no Portugal de Setecentos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007).

Paula em 1793, que refere no próprio título: «representada no Teatro de Madrid pela primeira vez em o ano de 1792, tendo igual aceitação à das outras partes»²³⁴.

Inocêncio F. da Silva (1867) declara que Paula traduzia do francês e do espanhol, mas atribuímos-lhe, sem dúvida e como já terá ficado patente, também traduções (diretas) do italiano, tendo em conta os vários textos de origem italiana sobre os quais fez requerimentos, aqueles que foram representados nas suas companhias, a proximidade que as três línguas românicas têm entre si e, fundamentalmente, a informação prestada por Alexandre Sequeira sobre as traduções realizadas por Paula de textos de Camillo Federici²³⁵.

Resumindo, Paula constituiu o seu repertório de textos traduzidos através de obras de autores já estabelecidos (Molière, Metastásio, Juan Salvo y Vela, Cañizares, etc.) e de outros que davam provas de êxito comercial nos países geograficamente mais próximos (Federici, Comella, Goldoni, etc.) – geralmente autores contemporâneos com obras estreadas recentemente.

Na listagem que abaixo se apresenta estão incluídos títulos traduzidos, dos quais existe algum testemunho, publicado ou manuscrito, cuja autoria de António José de Paula é feita quer através de documentação oficial e catálogos quer através de bibliografia secundária. Para cada um dos títulos será referido se o testemunho conhecido lhe poderá ser ou não atribuído. Serão utilizados alguns conceitos da teoria da tradução, quando se revelarem úteis para a análise dos textos, mas não será uma abordagem comparativa entre textos originais e textos de António José de Paula, sendo a comparação entre textos de partida e de chegada meramente utilitária. Identificar-se-ão, sempre que possível e ainda que de forma breve e sumária, os desvios mais significativos entre textos de partida e de chegada, a fim de elucidar a respeito do comportamento tradutório de António José de Paula.

²³⁴ Luciano Francisco Comella. *Comédia intitulada a Humanidade, terceira parte de Frederico II, rei da Prússia, composta por D. Luciano Comella, representada no Teatro de Madrid pela primeira vez em o ano de 1792, tendo igual aceitação à das outras partes*. Lisboa: Of. José Aquino Bulhões, 1794. Esta peça é uma tradução de *Federico segundo en Glatz, ó la humanidad*, de Luciano Comella.

²³⁵ Ver subcapítulo *As lágrimas da viúva*.

Atreu e Tieste de Crébillon

Peça original de Prosper Crébillon (1674-1762), *Atrée et Thyeste*, da qual existe um manuscrito no Arquivo Nacional da Torre do Tombo²³⁶, copiado em 1775, e com ordem de impressão da Real Mesa Censória de 5 de maio de 1794. Neste manuscrito, o título da peça, *Atreo e Thieste*, encontra-se rasurado, porém o cotejo com o texto do folheto *A vingança de Atreu, rei de Micenas*²³⁷ permitiu-nos concluir que se trata da mesma tradução da tragédia de Crébillon. Na folha de rosto, pode ler-se «traduzida em português por AJP». Laureano Carreira lê a rubrica que sucede as iniciais como um último apelido do tradutor, «da Silva» (1988, p. 238), contudo esta leitura não é unívoca, podendo tratar-se, simplesmente, de uma marca de finalização da frase.

A tragédia está escrita em versos livres hendecassílabos, exceto em final de ato onde há rima – no ato I, III e V com 6 versos de rima emparelhada, ao passo que os atos II e VI terminam apenas com dois versos rimados.

O tradutor toma algumas liberdades em relação ao original, nomeadamente na descrição das personagens onde há uma diferença substancial entre o texto original e a tradução: em Crébillon, Atreu é «roi d'Argos» e Tieste «roi de Micènes», na tradução Atreu é «rei de Micenas» e Tieste é apenas «irmão de Atreu». Na mitologia grega, Atreu é sempre apresentado como rei de Micenas.

A grande alteração de Crébillon relativamente ao mito é o suicídio de Tieste, com um punhal, sendo a nomeação dos cargos das personagens de menor importância. No entanto, o facto de as personagens serem nomeadas de outra forma na tradução atribuída a Paula possui alguma relevância no cotejo dos dois textos, pois a alteração pode ser um erro ou uma correção do texto de partida, uma vez que, como foi afirmado acima, a maioria das vezes o epíteto de Atreu é «rei de Micenas», e não de Argos, como o caracterizou Crébillon. Outras variações ao texto original são o acrescento de falas e de diálogos. A atribuição de novas falas ocorre geralmente em cenas com longos monólogos, sendo os monólogos interrompidos por pequenas frases de personagens que se encontram mudas em palco (ou seja, as personagens já fazem parte da cena no texto original). Ao ser atribuída uma deixa a estas personagens, a sua presença em palco torna-se mais justificada.

²³⁶ ANTT/ RMC, cx. 289, n.º 1599.

²³⁷ Crébillon. *A vingança de Atreu, rei de Micenas*. Lisboa: Of. António Gomes, (s.d.).

A introdução de diálogos tem como resultado a intensificação de momentos passionais ou dramáticos.

Para além de acrescentos de falas, o texto traduzido é amplificado, também, através de uma adjetivação prolixa, que o torna mais extenso que o original.

Ocorrem igualmente alguns cortes que têm em vista a simplificação do texto através da omissão de referências externas.

Relativamente a apresentações, conhece-se somente um parecer desfavorável à impressão e representação de *Atreu e Tieste*, sem indicação de requerente, datado de 13 de agosto de 1770²³⁸, que poderá estar ligado a esta tradução.

A audiência ou a escola dos príncipes de Camillo de Federici

Na Coleção dos Manuscritos Portugueses da Biblioteca Nacional de França, encontra-se um manuscrito intitulado *A audiência ou A escola dos Príncipes – Drama sentimental de três atos*, com a indicação de «que se representou no Teatro Nacional da Rua dos Condes com geral aceitação./ Composto pelo ator António José de Paula/ Copiado aos 20 de setembro de 1817». É mais uma cópia de Alexandre José Vítor da Costa Sequeira²³⁹.

Trata-se de uma tradução do drama *L'audienza* de Camillo Federici, que reproduz o texto original ao nível das unidades frásicas e campos semânticos, havendo alguns pequenos acréscimos. A título de exemplo, a primeira fala do texto de Federici é:

I suoni, e le voci di chi si diverte, arrivano fin qui a molestarmi. Come sono lunghe quest'ore per me, in cui mio malgrado debbo esser testimonio della seduzione, che s'impiega contro il mio Principe. (Federici, *Comedie di carattere* (vol. 6, tomo V), 1794, p. 211)

e a tradução correspondente de Paula é:

Este motim de vozes e instrumentos que faz a delícia dos que se divertem nas circunstâncias presentes chega a molestar-me e a aborrecer-me. Oh, como são longas estas horas para mim, em que a meu pesar devo ser testemunha da sedução que se emprega contra o meu soberano. (Federici, *A audiência ou A escola dos príncipes*, 1817, p. 220v)

Da comparação entre textos de partida e de chegada, apenas se encontram ligeiras alterações (sobretudo acréscimos – de frases curtas, palavras ou até mesmo de interjeições –, inclusão ou omissão de falas) e algumas variações, nomeadamente a exageração de números. O manuscrito português faz também várias inclusões de

²³⁸ ANTT/ RMC, cx. 6, n.º 25.

²³⁹ Biblioteca Nacional de França, Fundo dos Manuscritos Portugueses, n.º 77, tomo II, ff. 219-250v.

didascálias, que pouco acrescentam à movimentação de cena subjacente aos próprios diálogos.

No final da peça é acrescentada uma pequena cena com a seguinte referência: «Esta cena toda é do autor.» Como se viu atrás, o *autor* a que se refere é provavelmente Alexandre Vítor Sequeira, o autor da cópia, pois não teria sentido fazer este tipo de observação a um texto copiado, a não ser que na própria cópia se encontrasse essa informação.

Cid de Corneille

Inocêncio F. da Silva, no tomo VIII do *Dicionário bibliográfico português*, afirma que Paula é o tradutor da versão do *Cid*, de Corneille, que integra o n.º 1 da Coleção de Teatro Estrangeiro²⁴⁰, publicada pelo impressor Francisco Roland (1867, p. 209). O investigador faz a afirmação com base num testemunho manuscrito dessa mesma tradução que possuía e onde estava indicado Paula como tradutor. Este mesmo manuscrito consta do *Catálogo da copiosa biblioteca de Inocêncio Francisco da Silva* (1877, p. 6), sem mais informação. Jorge Faria discorda da atribuição de Inocêncio F. da Silva, afirmando que a tradução é da autoria de Nicolau Luís (J. Faria, 1950, p. 70).

A análise do texto não permitiu recolher nenhuma evidência de que se trate de um texto de Paula, pelo contrário, a tradução muito próxima ao longo de todo texto, respeitando a construção frásica, métrica, o ritmo e figuras de estilo é divergente do estilo de Paula, que, em geral, cria sobre o texto original. Além disso, no léxico utilizado há palavras que não aparecem em nenhuma outra peça, pelo que, ainda que Paula tenha traduzido o *Cid*, apontamos para que esta não seja a tradução realizada.

A dama bizarra de Goldoni

A 14 de março de 1774 é apresentado um requerimento por António José de Paula para representação da comédia *A dama bizarra* de Goldoni no Teatro do Bairro Alto, (*RMC 22), da qual Paula terá sido o tradutor. A licença é concedida.

Pelo trabalho de tradução, Paula recebeu 2\$000 réis por récita:

Recebi dos senhores Diretores dos Teatros a quantia de vinte e dois mil réis procedidos de oito vezes que se representou a comédia intitulada *Dama Bizarra* e três da intitulada *Os peraltas mascarados em Almada*, e para clareza fiz o presente recibo. Lisboa, 25 de julho de 1774. António José de Paula (Bastos, 1898, p. 722. *FS 3)

²⁴⁰ Pierra Corneille. *O Cid*. Lisboa: Tipografia Rollandiana, 1787.

José Joaquim Lima foi o compositor das partes musicais para esta apresentação da comédia, como atesta o registo de pagamento nas *Contas dos teatros públicos da corte*²⁴¹.

Este título não foi publicado, mas existe um manuscrito de 1781, copiado por António José de Oliveira, apreciado pela Real Mesa Censória em 1783, com o despacho «emendado. volte»²⁴². Não é possível saber se este exemplar corresponde à tradução de António José de Paula. Relativamente à forma, o facto de ser uma comédia em prosa não a torna identificativa; por outro lado, o discurso das personagens, a sua caracterização e o tipo de cómico estão bastante próximos de Goldoni, não permitindo identificar características de Paula. Reconhecem-se algumas expressões utilizadas pelo tradutor noutros textos, como «fora com o cáustico», «enfim, se é mulher» ou «pende da vossa palavra ou a minha vida ou a minha morte», entre outras, assim como o uso de gradações e o cómico de gesto baseado na repetição (por exemplo, das medidas para com uma personagem); no entanto, estas características não são exclusivas do tradutor do Bairro Alto, logo são pouco relevantes para a verificação da autoria da tradução.

Dom João Tenório, O convidado de pedra ou O homem dissoluto de Molière

A ligação de Paula a *O convidado de pedra* é feita através de um manuscrito da Biblioteca do Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Coimbra, intitulado *O convidado de pedra ou O homem dissoluto*, que comporta a seguinte informação na folha de rosto:

Que se representou nos Teatros Nacionais do Salitre e Rua dos Condes, com geral aceitação.

Composto no idioma espanhol por um anónimo.

Traduzido no idioma português pelo ator António José de Paula.

Ampliado por Alexandre José Vitor da Costa Sequeira

Copiado aos 16 de julho de 1817.²⁴³

A tradução de *Dom Juan ou Le festin de Pierre* de Molière, em Portugal, remonta a, pelo menos, 1768, ano em que há notícia de que de peça circulava impressa para venda, como se pode ler no folheto da comédia *A confusão de um retrato* de 1768²⁴⁴:

²⁴¹ CTPC, caderno n.º 326.

²⁴² Carlo Goldoni. *Nova comedia intitulada A dama bizarra* (ms.), 1781 (BNP, COD. 1383-3).

²⁴³ *O convidado de pedra ou O homem dissoluto*, ms., 1817, arquivado na Biblioteca do Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Coimbra (cota JF 26116).

²⁴⁴ Anon. *A confusão de um retrato*. Lisboa: Of. de Manuel Coelho Amado, 1768.

Vende-se esta comédia [*A confusão de um retrato*] no lugar de Manuel Marques, debaixo da Arcada do Senado, junto ao Terreiro do Paço, assim como as comédias seguintes: *O convidado de pedra*, *D. João Tenório* (...) e um sortido de todas as mais qualidades de comédias, entremezes e autos.

Do conjunto de traduções portuguesas do *Dom Juan* de Molière, anteriores a 1817²⁴⁵, podemos elencar os seguintes documentos: 1) manuscrito intitulado *O dissoluto*, existente no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (c.1771)²⁴⁶; 2) o impresso intitulado *O convidado de pedra ou D. João Tenório, o dissoluto* (1785)²⁴⁷; 3) manuscrito integrado no catálogo Miscelâneas da Biblioteca Nacional de Portugal, intitulado *O convidado de pedra* (s.d.)²⁴⁸; 4) *O libertino*, ópera presente na Coleção de Teatro de António José de Oliveira (1790)²⁴⁹; 5) ópera *O libertino* inserida no *corpus* Coleção dos Manuscritos Portugueses da Biblioteca Nacional de França (s.d.)²⁵⁰; 6) edição bilingue de 1792, da oficina de Simão Tadeu Ferreira, *Dom João ou O convidado de pedra*; 7) manuscrito com o título *Dom João ou O convidado de pedra*, classificado como «drama em música» (1792)²⁵¹.

O cotejo dos vários testemunhos²⁵², no qual se inclui a cópia realizada por Costa Sequeira, evidencia, de forma inquestionável, que, à exceção do «drama em música» de 1792, todos eles fazem parte de um mesmo tronco comum. A identificação é feita pela correspondência textual, que apenas diverge ocasionalmente e que permite identificar que a tradução foi feita a partir de uma versão de Molière, truncada, da qual estão excluídas algumas cenas que integrarão posteriormente a versão *ne varietur* de *Dom Juan* ou *Le festin de Pierre*. Segundo Carreira (2003, p.39), a edição que terá servido ao tradutor poderá ter sido a de 1734, *Oeuvres*, nova edição de M.-Joly, precedida de «Mémoires sur la vie et les oeuvres de Molière» por J.L.I. de La Serre, composta por 6 volumes, publicada em Paris pela P. Prault. Deste tronco comum, de que o manuscrito de 1771 é o mais antigo testemunho, derivam os restantes testemunhos, sendo assim possível afirmar que o tradutor do testemunho de 1771 é o das restantes ramificações.

²⁴⁵ Data da cópia do manuscrito de Coimbra e, portanto, data limite para constituição do *corpus* em análise, no qual também se incluem manuscritos não datados, mas cuja data de cópia se supõe próxima da dos restantes elementos do conjunto.

²⁴⁶ ANTT/RMC, cx. 253, n.º 884.

²⁴⁷ Molière. *O convidado de pedra ou D. João Tenório, o dissoluto* [trad. António José de Paula]. Lisboa: Of. Francisco Borges de Sousa, 1785. Este texto foi reeditado em 1837, com o mesmo título, na oficina António Lino de Oliveira, em Lisboa.

²⁴⁸ *O convidado de pedra*, BNP, COD. 4566, FR 21.

²⁴⁹ *O libertino*, BNP, COD. 1369.

²⁵⁰ Biblioteca Nacional de França, Fundo dos Manuscritos Portugueses, n.º 94, tomo XIX, ff. 188-239.

²⁵¹ ANTT/RMC, n.º 9326 (*apud* Ciccica, 2003).

²⁵² A propósito da análise e do estudo das várias versões setecentistas portuguesas de *Dom Juan*, ler Laureano Carreira. *Uma adaptação portuguesa (1771) do Dom Juan de Molière*. Lisboa: Huguin, 2003.

Tendo em conta a informação veiculada pelo manuscrito de Coimbra de que o tradutor foi António José de Paula, é possível imputar-lhe a responsabilidade pelas traduções anteriores, ainda que tenham pequenas correções entre umas e outras.

O texto-matriz, o primeiro que Paula terá escrito e terá sido usado para representação, poderá ser o que deu origem à edição de 1768, de que não se conhece nenhum exemplar. Esse texto englobaria alguns excertos que apenas se encontram nas versões operísticas (como a cena da sátira à medicina e pequenas réplicas), mas no essencial corresponderia às versões que chegaram até nós, as quais comportam grandes alterações em relação ao original francês, nomeadamente a omissão das cenas do pobre e da visita de D. Elvira e, a mais marcante, a alteração do final. Na tradição portuguesa, a intervenção sobrenatural incentiva a conversão de D. João, que abandona a dissolução e é recebido e perdoado por sua esposa, pelos cunhados e pelo pai. Esta grande alteração pretende mostrar que, ao contrário do texto original, no qual a libertinagem era castigada com a morte e as chamas eternas do Inferno, de acordo com a moral vigente em Portugal, acreditava-se que o arrependimento é suficiente para a obtenção do perdão divino e familiar, promovendo assim os valores da contrição e da família.

Mas, para além de alterações promovidas pela política²⁵³ e pela moral da época, há outras omissões de cenas ou diálogos que denunciam uma prática de teatro, nomeadamente aquelas que omitem personagens secundárias do elenco e usam estratégias como cartas ou notícias vindas de terceiros para suprir a função das personagens em falta, permitindo que na ausência delas a ação siga a estrutura original. É neste tipo de alterações que podemos constatar que o tradutor do texto está informado sobre prática teatral e que adequa a sua tradução a essa mesma prática.

Carreira (2003) critica negativamente a tradução portuguesa: afirma que «o tradutor esqueceu a representação do texto. Contrariamente a Molière, não era, diríamos, homem de teatro» (p. 43) e que «o tradutor é mais desajeitado que pérfido» (p. 83). A exasperação de Carreira vai ao ponto de exclamar: «Mas por que raio traduz ele “assez” por “bastantemente”, forma pesada e bastante insólita, em vez de “bastante”, como se não encontrasse doravante à vontade senão na extravagância?...» (p. 86). É, no entanto, nas características tradutórias que exasperam Carreira que podemos adivinhar a mão de António José de Paula: acréscimo de didascálias que acentuam a emotividade das cenas («Abraça-o», «Ajoelha», «Chora», etc.), por oposição à omissão de outras

²⁵³ Falo em política, porque existia um cânone moral que era necessário respeitar, havia leis que promoviam ou impediam os diversos tipos de produção cultural.

didascálias que se referem a movimentação de cena; atribuição de réplicas do estilo «gracioso» a Esganarelo; coexistência de diferentes modos de tratamento entre personagens, na segunda pessoa ora do singular, ora do plural; erro da conjugação de formas verbais na segunda pessoa do plural; atribuição de falas a outras personagens (ocorre maioritariamente nos casos em que as réplicas podem ser ditas por uma personagem que se encontra em cena, mas com pouco diálogo²⁵⁴); popularização ocasional do discurso de personagens de estatuto social elevado (por exemplo, D. João por vezes utiliza expressões populares); introdução de informação sobre a entrada e saída de cena das personagens; uso de construções sintáticas arrevesadas; e suavização dos finais de ato, tornando-os menos tenebrosos.

Considerando que Paula foi o tradutor da versão portuguesa de 1771 e seus ramos, é legítimo pensar que essa terá sido a versão de trabalho, que utilizou ao longo dos anos, nas suas várias companhias, com elencos distintos e em diferentes contextos sociais e epocais. Nesse caso, poderemos colocar a hipótese de que tanto o manuscrito dado para impressão em 1771 como a edição de 1785 comportem correções da sua autoria, que correspondam a uma adaptação ao tempo coevo. E, por esta mesma ordem de ideias, é possível que os documentos posteriores também tenham admitido a sua intervenção. Desta forma se compreende que, apesar das ligeiras diferenças entre as variantes, se mantenha sempre o mesmo estilo literário nos documentos que foram produzidos até à data da sua morte.

O manuscrito de Coimbra é um texto com muitos acrescentos relativamente ao texto-matriz português – para usar a expressão de Carreira (2003) –, tornando-o numa versão bastante afastada das restantes; no entanto, é também aquele que permite imputar a versão portuguesa de *Dom Juan*, desde 1771, a António José de Paula. É possível que Costa Sequeira tenha copiado o manuscrito julgando-o uma tradução de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, de Tirso de Molina (1579-1648), e, por essa razão, lhe tenha conferido uma origem espanhola. Costa Sequeira introduziu várias «ampliações» da sua autoria ao manuscrito de Coimbra, entre elas o reforço da localização da ação em Espanha, com inserção de várias referências geográficas (por exemplo, Madrid, Cádiz, Sevilha); introdução de personagens; introdução e ampliação de cenas e falas;

²⁵⁴ Nas traduções de Paula observa-se uma tendência para que todas as personagens em palco tenham voz, dada quer pela atribuição de outras falas, quer pela interrupção de uma longa réplica com exclamações ou interjeições.

acrescento de informação paratextual, tanto de didascálias como de caracterização de personagens e cenário.

Depois da edição portuguesa de 1768, com possível representação em Portugal em data anterior, é apresentado um requerimento à Real Mesa Censória para o mesmo título, sem indicação do fim a que se destina. No parecer, o censor reprova a tradução e a adaptação ao «gosto português», achando-a «indigna de se expor ao público».

A comédia intitulada *O convidado de pedra, traduzida do idioma francês e posta segundo o gosto do teatro português, etc.* O tradutor diz que esta comédia está posta segundo o gosto do teatro português e nisto mesmo infama o teatro e a nação, porque o gosto com que está ordenada a sobredita comédia é péssimo; sim, contém um bom argumento, que é advertir um homem dissoluto a que regule a vida e tema o céu. Porém, este mesmo argumento está pouco ou nada persuadido e destituído de todas aquelas peças que são próprias do teatro. Não duvido seja comédia de autor insigne, mas por sua tradução e nova ordem a faz indigna de se expor ao público. Este o meu parecer. Foram do mesmo parecer os deputados adjuntos.

Lisboa, em Mesa, 22 de setembro de 1769²⁵⁵

No entanto, apesar da crítica negativa do censor a peça terá tido sucesso nos palcos, visto que em 1771 surgem novos pedidos de impressão: um de 27 de junho, feito pelo impressor Manuel Coelho Amado²⁵⁶, sob o título de *O convidado de pedra*, de que não se conhece resposta censória, mas que terá sido negativa, tendo em conta que poucos meses depois surge o requerimento para o mesmo fim de José António de Araújo²⁵⁷, a 5 de dezembro, desta feita sob o título de *O dissoluto*. Este requerimento obteve resposta negativa²⁵⁸, o que demonstra que os censores nem sempre se deixavam iludir por uma mudança de título. Deste último pedido subsiste, no Arquivo da Torre do

²⁵⁵ ANTT/ RMC, cx. 5, n.º 115 – 1.

²⁵⁶ «Manda el-rei nosso senhor que o deputado frei Joaquim de Santa Ana veja a comédia de que esta petição trata e a venha relatar.

Mesa, 27 de junho de 1771.

Bispo P./ Bispo de S. Paulo/ Viegas

Senhor,

Diz Manuel Coelho Amado, impressor, que ele pretende imprimir a comédia que apresenta, intitulada *O convidado de pedra*, e porque o não pode fazer sem licença de Vossa Majestade, pede a Vossa Majestade lhe faça mercê da licença de que necessita.

Espera receber mercê» in ANTT/ RMC, cx. 19, doc. 105.

²⁵⁷ «Manda el-rei nosso senhor que deputado frei Francisco de Sá veja o papel junto e informe com seu parecer.

Mesa, 5 de dezembro de 1771

Bispo P./ Bispo de Lacedemónia/ Bispo de Bragança

Diz José António de Araújo que ele pretende imprimir a presente comédia, com o título *O dissoluto*, e porque o não pode fazer sem licença, pede a Vossa Majestade seja servido conceder-lha para que possa mandar imprimir a sobredita comédia.

Espera receber mercê» in ANTT/ RMC, cx. 19, doc. 72.

²⁵⁸ ANTT/ RMC, lv. 11, f. 172v, e lv. 4, f. 309v.

Tombo, o manuscrito entregue com o requerimento para impressão²⁵⁹, que contém a indicação de que a peça foi representada no Teatro da Rua dos Condes, em 1771 ou data anterior.

Frederico II, rei da Prússia [1ª parte] de Luciano Comella

Frederico II, rei da Prússia é o título da primeira parte da trilogia de *Frederico II*, original de Luciano Comella. Paula publicou a sua tradução sob o título *Comédia intitulada Frederico II, rei da Prússia, composta por D. Luciano Francisco Comella em o idioma espanhol e traduzida livremente para uso do teatro da nação portuguesa por A.J.P., a qual se representou pela primeira vez no Teatro do Salitre no ano de 1793, e novamente se repete no mesmo Teatro no presente ano de 1794*, na oficina de José Aquilino Bulhões, em Lisboa, em 1794. Apesar de a edição acima ser considerada, por Paula, como a primeira parte, na realidade é a tradução do volume que Comella publicou em segundo lugar, intitulado *Federico segundo en el campo de Trogau – segunda parte*.

A estreia do primeiro original de Comella deu-se em 1789 (Andioc, 1976) e teve bastante sucesso junto do público espanhol, o que levou o autor a acrescentar à biografia teatral de Frederico II duas novas peças. O êxito no país vizinho impulsionou as traduções portuguesas para representação e publicação.

O livro *Frederico II* [primeira parte], composto por 146 páginas, para além de referir as apresentações em 1793 e 1794 no Teatro do Salitre, onde Paula era empresário, dá também indicação da distribuição de personagens, das quais salientamos o protagonista, representado pelo empresário e tradutor.

O sucesso das representações teatrais de António José de Paula pode ser inferido através do anúncio que encontramos na *Gazeta de Lisboa* de 31 de janeiro de 1794:

A primeira parte e a segunda parte da *Comédia de Frederico 2.º, Rei de Prússia*, que com tanta aceitação se tem representado no Teatro do Salitre. Vendem-se a 160 réis cada uma na loja da *Gazeta*, na de Francisco Manuel Pires ao Passeio Público e no mesmo Teatro.²⁶⁰

Além da tradução de Paula, na mesma época, foi impressa na oficina de João António Reis, em Lisboa, 1794, *Frederico Segundo, rei da Prússia no campo de Trugau*, traduzida por D.F.M. de M., ou seja, D. Félix Moreno de Monroy. Este texto

²⁵⁹ ANTT/ RMC, cx. 253, n.º 884.

²⁶⁰ *Gazeta de Lisboa*, 31.01.1794.

existe também em manuscrito no Arquivo da Torre do Tombo, com despacho favorável para impressão com data de 14 de outubro de 1793.

Cada uma das traduções destinava-se a um teatro – a de Paula para o Salitre e a de Monroy para o S. Carlos, tendo apenas a de Paula conseguido autorização da Intendência Geral da Polícia para ser representada no final da época de 1793/94, como foi referido acima no capítulo sobre o Teatro do Salitre.

A tradução de Paula segue a narrativa e o enredo, alterando apenas o estilo discursivo das personagens, que se torna mais rebuscado e floreado, através do acrescento de mais expressões e alegorias e pelo uso de hipérbatos.

Exemplo:

Comella: Pero no se manifiesta al soldado (p. 2)²⁶¹

Paula: É justo qu’o soldado sempre viva incerto da verdade, não lhe ofusque o brilhante valor, pânico susto. (p. 9)

Verifica-se igualmente o acrescento de didascálias que enfatizam o *pathos* da ação, como a indicação de que um juramento é feito «nas mãos de Daun» (p. 39), o general. Há omissão e acrescento de algumas falas das personagens, sem qualquer interferência na narrativa. Estas alterações do discurso não se refletem nas características das personagens, que se mantêm.

Formalmente, Paula opta pelo uso de verso hendecassílabo branco, com rimas no final dos atos primeiro e segundo.

Frederico II, Segunda Parte de Luciano Comella

A *Comédia intitulada Frederico II Rei da Prússia, composta por D. Luciano Francisco Comella, em o idioma espanhol, e traduzida livremente para uso do teatro da nação portuguesa por A. J. P. Segunda parte*, foi publicada na oficina de José de Aquino Bulhões, em Lisboa, 1794 e corresponde à tradução de *Comedia famosa Federico segundo, rey de Prusia, primera parte* de Luciano Comella. O folheto, composto por 135 páginas, contém a distribuição de personagens pelo respetivo elenco do Teatro do Salitre. Ao contrário da *Primeira parte*, não informa sobre datas ou locais de apresentação; no entanto, o anúncio da *Gazeta de Lisboa* referido acima dá a indicação de que foi apresentado na mesma época.

²⁶¹ As referências feitas no texto reportam-se à edição impressa em Barcelona, na oficina de Juan Francisco Piferrer, em 1795.

Na época de 1796/97, o espetáculo veio outra vez à cena pela mão de Paula, como empresário da Companhia Portuguesa do Teatro S. Carlos, onde se apresentou, pelo menos, nos dias 19 e 30 de novembro e 3 de dezembro de 1797.

A tradução de Paula mantém o verso hendecassílabo branco, usado na tradução da primeira parte, com introdução de dois versos rimados no final do segundo ato. A estrutura narrativa e a intriga seguem o texto de partida, havendo apenas algumas reduções e omissões de falas, que não afetam o enredo nem a caracterização das personagens ou a sua presença em palco. Aliás, o texto original de Comella apresenta algumas falas com longas tiradas, que poderiam ser cansativas para o público, de onde o seu encurtamento parece benéfico para a economia dramática.

Em termos estilísticos, a versão de Paula apresenta diálogos mais rebuscados, a adição de figuras de estilo (das quais se salientam a gradação e o hipérbato, bastante utilizados pelo tradutor nos seus textos) e também de referências a episódios clássicos, que evidenciam um conhecimento da historiografia e literatura clássicas²⁶².

A humanidade, Terceira parte de Frederico II de Luciano Comella

A terceira parte da trilogia de Frederico II de Luciano Comella, cujo título original é *Comedia famosa Federico Segundo en Glatz o La humanidad*, foi publicada na versão de Paula como *Comédia intitulada A humanidade, terceira parte de Frederico II, Rei da Prússia, composta por D. Luciano Comella, representada no Teatro Madrid pela primeira vez em o ano de 1792, tendo igual aceitação à das outras partes* (159 pp.), na oficina de José Aquino Bulhões, em 1794, composta por 159 páginas.

A peça fez parte do repertório do Teatro do Salitre na época 1793/94, tal como as duas partes anteriores, e a sua publicação foi anunciada cerca de duas semanas depois do anúncio de venda da restante trilogia:

Saíram à luz a terceira parte da comédia de *Frederico II, rei da Prússia*. Vendem-se todas as três peças a 160 réis cada uma na loja da *Gazeta*, na de Francisco António Rodrigues, ao pé da Boa Hora ao Chiado, na de Francisco Manuel Pires ao Passeio Público e no mesmo teatro²⁶³.

A comédia *A humanidade*, na versão de Paula, foi também representada no Teatro S. Carlos a 10 de janeiro de 1797, pela Companhia de Atores Portugueses (*GL 5).

²⁶² Na pág. 79, da versão de Paula, a personagem de Frederico II invoca outras figuras e lugares onde também se redigiram libelos contra os monarcas, que não se encontram no texto de Comella.

²⁶³ *Gazeta de Lisboa*, 11.02.1794.

Na tradução da terceira parte da trilogia de *Frederico II*, Paula mantém o verso hendecassílabo branco, algumas rimas nas partes mais marcantes, o estilo enviesado, marcado pela sintaxe quebrada pelos hipérbatos e o uso de outras figuras de estilo (gradação, comparação, imagens, etc.), tal como a elaboração sobre frases simples (por exemplo, a oração «Tu no me amas», de Comella, é traduzida como «Cheguei a conhecer o teu afeto;/ tu dizes quanto sentes, és sincera./ Os piedosos impulsos te convencem,/ aqueles pois d'amor extintos jazem» (p. 37)). O acrescento de didascálias, especialmente aquelas que contribuem para acentuar o *pathos* das cenas é mais marcado que nas partes anteriores de *Frederico II*. Paula acrescenta também uma ária musical aos restantes momentos musicais oriundos do texto de partida.

Contudo, nesta tradução em particular, Paula omitiu bastantes cenas, acrescentou outras e alterou a ordem de outras tantas, criando uma nova versão do terceiro ato, que diverge do original na estrutura, na intriga e na caracterização de personagens.

As alterações e os acrescentos de Paula servem dois propósitos, principalmente: 1) elogiar o monarca (alguns dos solilóquios e diálogos acrescentados têm apenas esse fim, não contribuindo de outra qualquer forma para a narrativa); 2) acentuar a humildade, a pobreza, a generosidade, a honestidade e o amor de Amália, Casimiro e Luísa (membros da família injustiçada que procura repor a justiça junto de Frederico II). Neste sentido, Paula deu peso à personagem de Luísa, a quem atribui várias cenas, que no texto de Comella, sem nome próprio, aparece em palco em poucas cenas, quase como um «adereço» da mãe e esposa de Casimiro.

No conjunto, as alterações de Paula acentuam as características da «comédia lacrimosa», género no qual Comella se distinguiu e que era marcado por narrativas de histórias infelizes de jovens humildes e bondosas ou homens íntegros abalados pelo destino, nas quais o amor familiar está presente. Estruturalmente, há grande recurso aos monólogos e os desenlaces dão-se por meio do reconhecimento e coincidências. O discurso é muito expressivo e, ocasionalmente, redundante, na tentativa de aumentar a emotividade das cenas.

Nas três tragédias de Comella, Paula representou o protagonista, *Frederico II*, que se tornou o *ex libris* de António José de Paula – é como autor da tradução de *Frederico II* que ele é representado pelo pintor Morgado de Setúbal, tal como é também na personagem de Frederico II que é caracterizado no soneto de Bocage, como já foi referido.

O homem vencedor de Goldoni (?)

É através deste título que António José de Paula tem a sua única entrada no catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal como tradutor. O manuscrito de *O homem vencedor* (datado de 1782, composto por 63 fólios) faz parte do tomo 9 da Coleção de Teatro de António José de Oliveira²⁶⁴. As informações sobre a autoria e a tradução foram acrescentadas, possivelmente, em altura posterior à da cópia; no entanto, não se encontrou até ao momento a peça de Goldoni que poderá ter originado este texto (Almeida, 2007).

A peça tem pontos de contacto com outras obras de Paula, nomeadamente ao nível dos nomes das personagens. Dos dez interlocutores quatro têm nomes que encontramos no repertório de Paula: Florindo, Matilde, Rosaura e Arnolfe (os três primeiros presentes em *As duas famílias* e o último em *O amo irresoluto*), além de, em termos lexicais, a peça comportar várias expressões presentes nas comédias de Paula, como por exemplo as expressões «victor feição» (usada em *O amo irresoluto* e *Os peraltas mascarados em Almada*) e «viajatura» (em *As duas famílias*).

O tipo de cómico de linguagem é muito semelhante, embora se empreguem alguns recursos pouco usuais em Paula, como o trocadilho com base na reutilização do vocativo como adjetivo²⁶⁵ e ainda o jogo com palavras da mesma família²⁶⁶. Dado que estes recursos têm aparições isoladas no texto, não são elementos excludentes suficientemente fortes para que se possa negar a mão de Paula na realização do texto – principalmente tendo em conta que toda a estrutura se assemelha bastante com as suas demais peças e que é referido no manuscrito como tradutor.

António Pinto de Carvalho, empresário teatral apresenta a 31 de agosto de 1775 um requerimento para apresentar uma comédia homónima no Porto²⁶⁷. É possível que se trate da tradução de Paula, uma vez que este título, para além do requerimento, apenas é referido na cópia de António José de Oliveira.

²⁶⁴ Carlo Goldoni. *Comédia nova intitulada O homem vencedor* (ms.), 1782, cópia de António José de Oliveira (BNP, COD. 1372//4; F.R. 573).

²⁶⁵ Exemplo: «MANDARIM: Quem?// FLORINDO: O navio, excomungado.// MANDARIM: O navio excomungado está no mar» (f. 2v).

²⁶⁶ Exemplo: «Ah Mandarim, já não serás mandado pelos mandadores que te mandavam com tanto mando» (f. 14).

²⁶⁷ ANTT/RMC, cx. 22, doc. 16.

As lágrimas da viúva ou O doutor solitário de Camillo Federici

O manuscrito intitulado *As lágrimas da viúva ou O doutor solitário*, integrado na Coleção de Manuscritos Portugueses da Biblioteca Nacional de França²⁶⁸, ostenta na folha de rosto a seguinte informação:

As lágrimas da viúva ou O doutor solitário. Drama de meio carácter de três atos, que se representou nos teatros Nacional da Rua dos Condes e Real de S. Carlos com geral aceitação. Composto no idioma italiano por Camillo Federici, traduzido no idioma português por António José de Paula, copiado aos 16 de fevereiro de 1820.

Trata-se de uma tradução de *Le lagrime d'una vedova* de Camillo Federici (1749-1802)²⁶⁹, que segue de perto o texto de partida²⁷⁰. As personagens são em mesmo número, com nomes semelhantes, na sua maioria, e com as mesmas características. A tradução respeita o texto em prosa e a estrutura da peça, fazendo alguns acrescentos de falas ou diálogos, que, em geral, reforçam o cómico. A versão de Paula retira algum do protagonismo à Viúva e transfere-o para o Dr. Solitário, sendo esta a personagem que tem mais falas novas.

A peça de Federici não localiza espacialmente a ação, mas a de António José de Paula indica que se passa em Berlim, «corte e cidade capital do reino da Prússia». A localização geográfica não interfere no texto em momento algum.

Para além das representações referidas na folha de rosto, que terão tido lugar no Teatro da Rua dos Condes e no Teatro S. Carlos, não há mais notícias. A referência da folha de rosto deixa em aberto os anos em que foi representada, sendo possível que tenha ocorrido em ambos os teatros ainda sob a direção de Paula, entre 1796-1798 no Teatro S. Carlos ou entre 1800-1803 no Teatro da Rua dos Condes. Outra possibilidade é que se tenha subido a esses mesmos palcos posteriormente, pela mão de Manuel Batista de Paula, que foi empresário dos dois teatros e terá herdado o repertório teatral de António José de Paula.

Lances de valor e zelos ou As gémeas mais valerosas

A comédia *Lances de valor e zelos ou As gémeas mais valerosas* foi entregue por Paula em julho de 1769 à Real Mesa Censória com um pedido de impressão (*RMC 3 e

²⁶⁸ Biblioteca Nacional de França, Fundo dos Manuscritos Portugueses, n.º 94, tomo XIX, ff. 94-143v.

²⁶⁹ Sob o mesmo título existe também a farsa em música com poesia de Giuseppe Fopa e música de Generali (*Le lagrime d'una vedova. Farsa in musica*, poesia Giuseppe Fopa, música Generali. Arquivado na Biblioteca Britânica).

²⁷⁰ Foi consultada a seguinte edição: *Opere teatrali edite ed inedite di Cammillo Federici*, tomo IV. Pádua: Imprensa Giuseppe e Fratelli Penada, 1802, pp. 219-295.

4). Os censores recusaram a licença por questões estéticas, pois era composta ao «estilo da comédia espanhola»:

Também julgo indigna de se imprimir a comédia que tem por título *Lances de valor e zelos ou As gémeas mais valerosas*, a qual não é outra coisa mais que uma congérie de inverosimilhanças, formada ao estilo espanhol.

Lisboa, 1 de agosto de 1769

António Pereira de Figueiredo / Frei Inácio de São Caetano / Frei Luís do Monte Carmelo (*RMC 5)

O manuscrito submetido, composto por 44 fôlios, está arquivado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo²⁷¹, com data de supressão de 3 de agosto.

A peça tem como personagens as gémeas Climene e Astréa, Floridano, Poliarco, Polidoro, Urbílio, Albino, Lucílio e Geliaco. A ação passa-se em Palermo e gira em torno das guerras e alianças que se concretizam para tomar o poder a Urbílio, que não tinha sucessor. É revelado que o filho que Urbílio julgava morto está vivo, os dois conhecem-se e o filho demonstra ser um excelente soldado. Floriano, o filho reencontrado, toma o poder, mostrando de imediato a sua habilidade governativa. Casa com uma das irmãs gémeas que pretendia o poder.

Não se encontrou um texto que tivesse servido de texto de partida; no entanto, os nomes das personagens, o local da ação e mesmo a intriga parecem adequar-se mais a um texto traduzido ou a uma versão do que a uma composição original.

O texto oscila entre os versos heptassílabos e hendecassílabos rimados e brancos, não se tendo encontrado nenhuma justificação para esta variação. Contém duas árias.

Existe um outro título contemporâneo semelhante, a comédia *Lances de zelos e amor* publicada em 1746²⁷² e 1759²⁷³, cujo conteúdo não tem qualquer relação com texto apresentado por Paula.

Mafoma de Voltaire

Inocência F. da Silva refere a atribuição de uma tradução de *Le Fanatisme ou Mahomet le prophète* de Voltaire a Paula:

Há também quem atribua a António José de Paula a tradução de *Mafoma*, de Voltaire, que outros querem fosse de José Anastácio da Cunha. (1867, p. 209)

No século XVIII, a tragédia de *Mafoma* teve várias traduções e apresentações em Portugal, tendo sido traduzida por Ricardo Raimundo Nogueira, José Anastácio da

²⁷¹ ANTT/ RMC, cx. 234, doc. 520.

²⁷² *Lances de zelos e amor*. Lisboa: Herdeiros de António Pedroso Galvão, 1746.

²⁷³ *Lances de zelos e amor*. Lisboa: Of. António Vicente da Silva, 1759.

Cunha e José Basílio da Gama e apresentada num dos teatros da Corte, no Teatro da Calçada da Graça e no Teatro do Corpo da Guarda (Camões & Pinto, 2012).

Um dos testemunhos das traduções portuguesas, *Nova tragédia intitulada Mafoma ou Fanatismo*, também ele parte da Coleção de Teatro de António José de Oliveira²⁷⁴, cujo tradutor se desconhece, apresenta algumas características que vemos em outras peças de Paula. Entre elas encontramos as inversões sintáticas, algumas gradações e expressões, demonstrando que, apesar de um certo respeito pela narrativa original, o tradutor tomou algumas liberdades a nível lexical. Quanto à forma, a tragédia está redigida em verso hendecassílabo branco, sendo feitos ligeiros cortes em falas ou diálogos, muito pouco significativos.

A misantropia ou o arrependimento de Fabre d'Églantine

A misantropia ou o arrependimento é uma tradução de *Le Philinte de Molière ou la suite du Misanthrope* (1791)²⁷⁵ de Philippe-François-Nazaire Fabre, também conhecido como Fabre d'Églantine (1750-1794), apresentada pela primeira vez em 1790, em Paris.

A tradução encontra-se na Coleção dos Manuscritos Portugueses da Biblioteca Nacional de França e foi copiada por Alexandre José Vitor da Costa Sequeira em 1817, que atribui a tradução a António José de Paula²⁷⁶.

Apesar de *Le Philinte* ser um texto original em francês, na apresentação que faz da sua transcrição, Alexandre Sequeira indica que foi «composto no idioma espanhol por um anónimo», o que poderia sugerir que tinha como referência o texto *Misanthropía y arrepentimiento*, tradução de Dionisio Solís de *Menschenhass und Reue* (1790)²⁷⁷ do alemão August von Kotzebue (1761-1819), cujo conteúdo não reflete qualquer tipo de relação com o título em análise.

A renomeação do texto com um título de sucesso poderá ter sido feita por Paula ou, posteriormente, pelo copista ou outro interveniente.

Caso tenha sido Paula, poderia tratar-se de uma estratégia para atrair ao seu teatro público que estivesse interessado na peça de Kotzebue. Este dado contribuiria para a datação da escrita de Paula, uma vez que, tendo a produção do original alemão ocorrido

²⁷⁴ Voltaire. *Nova tragédia intitulada Mafoma ou Fanatismo*, BNP, COD. 1388//2.

²⁷⁵ P.-F.-N. [Philippe-François-Nazaire] Fabre d'Églantine. *Le Philinte de Molière, ou la suite du misanthrope: comédie en cinq actes et en vers*. Paris: Prault, 1791.

²⁷⁶ Biblioteca Nacional de França, Fundo dos Manuscritos Portugueses, n.º 97, tomo XXII, ff. 45-93.

²⁷⁷ August von Kotzebue. *Menschenhass und Reue*. Berlín: Himburg, 1790.

em 1790, a fama do mesmo em Espanha não poderá suceder antes de 1792, 1793, o que a colocaria em Portugal cerca de 1794, na mais célere das hipóteses.

No entanto, a versão mais antiga que se conhece de Solís data de 1800, o que torna mais provável que Alexandre Sequeira, por lapso, tenha confundido o título de Paula com o da tradução espanhola e fornecido informação errada na sua cópia.

Da tradução de Paula não se conhece nenhuma outra edição ou testemunho e a indicação «que se representou no Teatro Nacional da Rua dos Condes com geral aceitação» não permite descortinar se as representações terão ocorrido durante a administração de Paula, se posteriormente.

A versão de Paula é em prosa, em oposição ao verso do original francês, e segue o fio narrativo. As personagens são as mesmas do texto original e partilham características idênticas, apenas havendo a adaptação de nomes para português. Há alguns acrescentos (de didascálias, que pormenorizam o cenário no início das cenas, de diálogos, falas ou texto das falas, por vezes para interromper uma fala mais longa do original) e ligeiras modificações (como supressão de uma fala e transferência do conteúdo de uma para outra fala). Não podemos deixar de notar a adaptação da fonética francesa à ortografia portuguesa nos topónimos: *Valencés* passa a *Valcer*, no português; *Poitou* a *Poatu*; *Dubois* a *Duboá*, levando a crer que em algum momento a redação da versão portuguesa se fez por via oral e não textual.

Os finais de ato da versão portuguesa são realizados pela saída sequencial das personagens, ao passo que no original a cena termina com as personagens em cena. O quinto ato apresenta duas falas acrescentadas que reforçam a importância da compaixão e da amizade, em detrimento da ingratidão.

Não se vence a natureza

Em outubro de 1774, Paula requer à Real Mesa Censória licença de interpretação da comédia *Não se vence a natureza* (*RMC 38). O registo do despacho do censor não dá informação sobre o seu destino (*RMC 39), podendo ou não ter sido aprovada.

Em abril de 1780, António José da Silva Nobre faz um requerimento para impressão da comédia, que é aprovado com censura verbal²⁷⁸.

Existe na Coleção de Teatro de António José de Oliveira um manuscrito intitulado *Não se vence a natureza*, tradução de *La fuerza del natural* de Agustín Moreto y

²⁷⁸ ANTT/ RMC, lv. 6, f. 83v.

Cabaña²⁷⁹. O manuscrito, composto por 72 fólhos, foi copiado em 1784. Esta versão portuguesa varia entre o verso heptassílabo branco e o verso hendecassílabo rimado (este último apenas aparece numa cena). A rima surge ocasionalmente, designadamente em falas mais emotivas e na leitura de cartas. Às personagens espanholas é acrescentado o criado Tartufo, que protagoniza novas cenas com a personagem Esmeralda (Gila, no texto original), com quem forma o par gracioso. A Tartufo são atribuídos apartes em algumas cenas, que não se encontram no original.

Lexicalmente a versão portuguesa segue a par e passo o texto espanhol, à exceção das falas de Silvano, o rústico, que no texto português são redigidas em estilo baixo, em conformidade com o estrato socioeconómico retratado, ou seja, são mais indecorosas, incorretas e deseducadas. Silvano é uma personagem mais cómica e forte no texto português – talvez por isso, o final da peça portuguesa não cumpra o casamento que marca o desenlace do texto de Moreto, no qual a personagem correspondente a Silvano casa com a sua apaixonada de longa data. O Silvano português é renegado e a personagem feminina, que no original lhe estava destinada, casa com Tartufo.

Não há no manuscrito de *Não se vence a natureza* provas de que seja um texto traduzido por Paula, embora seja bastante provável, uma vez que foi ele o requerente junto da Real Mesa Censória.

Ódio, valor e afeto ou O novo Farnace em Eracleia

Ódio, valor e afeto ou O novo Farnace em Eracleia é o título de uma das peças da Coleção dos Manuscritos Portugueses da Biblioteca Nacional de França, copiada por Alexandre José Vítor da Costa Sequeira 1817²⁸⁰. Na folha de rosto lê-se:

Ódio valor e afeto ou O novo Farnace em Eracleia
Drama heroico de quatro atos
que se representou no Teatro Nacional da Rua dos Condes com geral aceitação.
Composto em idioma estranho por um anónimo.
Traduzido no idioma português pelo ator António José de Paula.

A multiplicidade de obras teatrais e operáticas intituladas *Farnace*, ou contendo esta personagem, em circulação pela Europa é enorme, tendo sido apenas possível encontrar semelhanças entre a versão de Paula e a de António Maria Lucchini²⁸¹.

²⁷⁹ Agustín Moreto y Cabaña. *Não se vence a natureza*. BNP, COD. 1383-5.

²⁸⁰ Biblioteca Nacional de França, Fundo dos Manuscritos Portugueses, n.º 99, tomo XXIV, ff. 66-111.

²⁸¹ *Farnace, dramma per musica*, libreto de Antonio Maria Lucchini, música de Antonio Vivaldi. Primeira apresentação em Veneza em 1727 (texto acedido digitalmente em <http://www.librettidopera.it/zpdf/farnace.pdf>).

Contudo, tanto o texto de Paula como outras duas versões portuguesas, que serão abordadas adiante, apenas se encontram com o texto italiano em alguns momentos; os diálogos diferem grandemente entre si, apesar de se seguir o mesmo enredo e de se ter em cena as mesmas personagens (ainda que uma tenha um nome diferente na tradução atribuída a Paula).

A obra de que Paula partiu serviu também, como se disse, de texto de partida a outras duas versões portuguesas.

Uma delas é a tradução de Fernando Lucas Alvim, publicada em 1760 e 1761 com o título *Farnace em Eracleia*. Apenas na edição de 1761 se refere ser uma tradução de Metastásio. No entanto, da bibliografia de Metastásio não consta este título, pelo que a autoria pode ter sido atribuída como estratégia para obter o parecer favorável da Real Mesa Censória, uma vez que Metastásio era um autor geralmente aceite pelos censores e, por isso, com mais probabilidade de passar no crivo da Mesa.

Outra tradução de *Farnace*, que terá tido o mesmo texto de partida, intitulada *Ódio, valor e afeto*, é da autoria de M.C. de M.M.²⁸² e foi publicada em 1764²⁸³. Para além das personagens de Lucchini, o tradutor adicionou um trio cómico de criados (Coentro, Repolho e Pimenta), sendo isso marca da adaptação ao «gosto português».

Ódio, valor e afeto ou Farnace em Eracleia, de tradutor anónimo, é uma outra versão portuguesa da ópera de Lucchini, à qual também é acrescentado um trio cómico, desta feita protagonizado por Melcatrefe, Trapo e Rodilha. Este texto é publicado em 1787 e reeditado em 1808²⁸⁴.

Desta sorte temos pelo menos quatro tradutores da ópera – António José de Paula, Fernando Lucas Alvim, M.C. de M.M. e um anónimo –, a que podemos adicionar Nicolau Luís, que apresentou um requerimento para representação desta peça em 1771²⁸⁵, de que não se conhece o texto.

Na versão de Paula substitui-se, apenas nominalmente, a personagem de Gilades, general de Berenice, por Arbace²⁸⁶, amante de Selinda, sendo-lhe, portanto, atribuídas

²⁸² Desconhece-se o nome do autor.

²⁸³ *Ódio, valor e afeto*, trad. de M.C. de M.M. Lisboa: Of. de Francisco Borges de Sousa, 1764.

²⁸⁴ *Ódio, valor e afeto ou Farnace em Eracleia*. Lisboa: Of. de Domingos Gonçalves, 1787; *Ódio, valor e afeto ou Farnace em Eracleia*. Lisboa: Tipografia Lacerdina, 1808.

²⁸⁵ ANTT/ RMC, lv. 4, fl. 267v.

²⁸⁶ Um outro *Farnace* que, à semelhança da tradução de Paula, inclui a personagem Arbace é o de Angelo Carasale, *Farnace, dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Bartolomeo nel di 19. Decembre di questo anno 1736* (Nápoles, 1736). Este texto, contudo, não apresenta a totalidade das personagens de Paula, acrescentando outras que não fazem parte do seu elenco, além de ter uma outra intriga.

as mesmas falas. O texto evidencia as características formais (verso hendecassílabo branco) e estilísticas (inversões sintáticas, repetições, gradações, metáforas) que caracterizam a maior parte das tragédias traduzidas ou criadas por Paula.

As *Contas do Teatro do Bairro Alto* indicam que a peça foi representada no primeiro semestre da época 1770/1771, tendo sido novamente levada à cena na época seguinte, altura em que é entregue o requerimento de Nicolau Luís em março de 1771²⁸⁷ para este título. Poucos dias depois o parecer do censor atesta que é digna de se representar²⁸⁸. Em abril de 1780 há nova licença para representação da peça, desta vez obtida por António José da Silva Nobre. Nenhum elemento aponta para que a tradução de Paula seja aquela a que se referem estes requerimentos. Tanto mais que no prólogo do manuscrito de Paula se indica que foi apresentada no Teatro da Rua dos Condes, espaço onde o empresário só esteve a partir de 1800, e os registos acima identificados são bastante anteriores.

Orfão da China de Voltaire

Em maio de 1774, Paula apresenta um requerimento para apresentação, no Teatro do Bairro Alto, da peça *O órfão da China* (*RMC 30), tradução de *L'orphelin de la Chine* de Voltaire. A peça teve aval positivo, pois em julho de 1774 registam-se despesas com a produção da peça²⁸⁹.

Em 1780, António José da Silva Nobre apresenta um requerimento para representação deste título, juntamente com outras peças, tendo todas sido aprovadas para se representarem, ainda que com «censura verbal». Não há indicação do local de representação.

No que se refere a testemunhos apenas se conhece o folheto de 1783, intitulado *O órfão da China* (pp. 34), impresso na oficina de Domingos Gonçalves. Outros folhetos dão, porém, conta da venda deste título na casa de António Santos durante a década de 80. O texto do folheto segue texto francês ao pé da letra, fazendo apenas acrescentos de pequenas falas ou omissão de outras, para além de optar pela prosa em vez do verso. Todavia, ressalve-se que à lista das personagens, cuja disposição na página espelha a da edição de 1762 (impressa em Viena, na oficina de J.L.N Gwelen), são acrescentados os soldados e duas crianças. A presença dos soldados em palco não altera os diálogos;

²⁸⁷ ANTT/ RMC, lv. 11, f. 153v.

²⁸⁸ ANTT/ RMC, cx. 7, n.º 27.

²⁸⁹ CTPC, caderno n.º 324.

contudo, na cena final do último ato, a presença das duas crianças, uma, a filha do casal Idama e Zanti, e a outra, o filho do imperador assassinado, leva ao acréscimo de bastantes falas e de novas cenas. A alteração acaba por acentuar o patético, com a inclusão de uma cena em que a mãe chorosa se agarra ao filho, enquanto o esposo, também em lágrimas, tenta salvar o filho do imperador. Nesta nova cena, Gengis Kahn surge como um invasor cruel e perverso, que abusa do seu poder para fazer propostas inaceitáveis. Na versão original, Gengis Kahn mostra-se menos cruel e até piedoso, revelando que foi o casal à sua frente que o fez mudar de disposição. Na versão portuguesa, a mudança de intenções de Gengis Kahn e a sua piedade também se manifestam no final, mas a mudança é muito mais drástica.

Numa brevíssima análise do léxico, no texto não se evidenciam marcas lexicais ou estilísticas que apontem para que a tradução seja de António José de Paula. Apenas o acrescento dos soldados e crianças como parte do elenco parece indicar uma preferência de Paula, tal como a criação de momentos mais dramáticos e sentimentais; no entanto, o discurso é bastante mais linear e a aproximação ao original é maior do que noutras traduções de António José de Paula.

Tamerlão na Pérsia de Agostino Piovene

António José de Paula faz um requerimento em março de 1774 à Real Mesa Censória para representar a peça *Tamerlão na Pérsia*, indicando erroneamente Apóstolo Zeno como o autor (*RMC 26).

Existe uma *tragedia per musica* do compositor Francesco Gasparini e executada em Veneza em 1711, com libreto de Agostino Piovene, intitulado *Il Bajazet* ou *Il Tamerlano*, um *pasticcio* de outras obras. É possível que a comédia que Paula apresentou à Mesa tivesse partido do mesmo texto.

Em 1783 é publicado um texto que integra as mesmas personagens da *tragedia per musica*, com o título *Os trágicos efeitos da impaciência de Tamerlão na Pérsia*²⁹⁰, sem indicação de autor ou tradutor. Esta comédia seria o melhor candidato a integrar a obra de Paula, contudo, a breve análise textual que foi realizada não evidencia marcas de uma produção do autor, quer ao nível formal (onde há uma variação entre o verso heptassílabo e hendecassílabo, e também entre a rima branca e a rima emparelhada ou

²⁹⁰ *Os trágicos efeitos da impaciência de Tamerlão na Pérsia*. Lisboa: Of. Domingos Luís Gonçalves, 1783.

interpolada), quer ao nível estilístico (pois apresenta uma construção frásica mais linear e menos uso de vocativos).

Em dezembro de 1774 há um outro requerimento para o mesmo título feito por António Pinto de Carvalho, empresário do Teatro de Belém, para que lhe seja concedida licença para o representar nesse teatro.

Não se conhece a resposta da Real Mesa Censória aos requerimentos de António José de Paula nem de Pinto de Carvalho.

Em 1783, entregam-se dois requerimentos para impressão do texto *Tamerlão na Pérsia*, um de Joaquim Pina, livreiro, em março, e que obtém como resposta da Mesa que poderá ser impresso após «censura verbal», e o outro pedido, cerca de dez dias depois, de António José da Silva Nobre, que é aprovado.

No mesmo ano encontra-se à venda, na casa de Joaquim de Pina, a comédia *Os trágicos efeitos da impaciência de Tamerlão na Pérsia*, anunciada no folheto do *Conde de Alarcos* (1783), com uma segunda edição conhecida em 1794, os anúncios de venda da obra em diversos folhetos continuam ao longo dos anos 80.

Zanga ou A vingança de Edward Young

Esta tragédia encontra-se na *Coleção das obras dramáticas*, tomo V. Sendo esta a única peça do *corpus* bibliográfico de António José de Paula proveniente de um autor anglófono – Edward Young (1683-1765) –, é de salientar que a tradução foi feita com base na versão francesa de Le Tourneur (1736-1788), da qual partiram outras duas traduções portuguesas da mesma época²⁹¹.

Esta peça será apresentada com mais pormenor na *Parte II - Edição crítica*, onde além da transcrição se apresenta uma análise crítica.

Títulos sem testemunho referidos em documentação diversa

Neste grupo estão incluídos títulos de obras que Paula terá escrito ou traduzido e que são referidos em documentação primária, pelo que não restam dúvidas de que, ainda

²⁹¹ Edward Young. *A Vingança*, trad. Vicente Carlos de Oliveira. Lisboa: Of. Francisco Borges de Sousa, 1788; *A Vingança* (ms.), ANTT/ Manuscritos da Livraria, n.º 2484, com data de exame da censura de 1785.

que não se conheça nenhum testemunho, estas obras terão existido na altura em que são referidas.

Adriano em Roma

Em fevereiro de 1770, uma comédia com o título *Adriano em Roma* é submetida à Real Mesa Censória pelos empresários do Bairro Alto, tendo sido suprimida²⁹².

Em fevereiro de 1775 Paula propõe para representação o poema dramático *Adriano em Roma* (*RMC 40 e 41), que cerca de três meses depois é recusado por «falta de decência e de verosimilhança» (*RMC 42). Esta obra é designada pelas instâncias censórias como «comédia», «drama» e «poema dramático», evidenciando que a nomenclatura não implica uma diversificação de género. Uma vez que Paula já se encontrava no Bairro Alto em 1770, talvez o texto submetido anteriormente fosse também da sua autoria.

Não se conhecem textos estrangeiros com o mesmo título, de que este possa ser uma tradução – apenas a ópera de Metastásio, *Adriano in Siria*, que teve apresentações na segunda metade do século XVIII e, possivelmente, uma versão aumentada intitulada *Adriano em Antioquia*²⁹³.

Carta de Elouise

O manuscrito *Carta de Elouise*²⁹⁴ foi alvo de conferência na Real Mesa Censória a 3 de setembro de 1789 (*RMC 45), tendo sido entregue juntamente com outros dois textos de Paula, de que se desconhecem também qualquer testemunho, *Escola do mundo* e a comédia *A exaltação da cruz*. Estes três textos foram submetidos à Real Mesa Censória enquanto Paula se encontrava no Brasil.

É possível que se trate de uma tradução da obra epistolar de Alexander Pope (1688-1744), *Eloisa to Abelard*, por via da versão francesa de Charles-Pierre Colardeau (1732-1776), *Lettres d'Héloïse à Abélard*, muitas vezes publicada com o título abreviado de *Lettres d'Héloïse*, que Bocage também traduziu.

²⁹² ANTT/ RMC, lv. 4, f. 206 e lv. 11, f. 124v.

²⁹³ ANTT/ RMC, cx. 20, doc. 101

²⁹⁴ A caligrafia do registo do despacho para o censor deixa algumas dúvidas quanto à grafia do nome, que tanto se poderá ler *Elouaise* como *Elovaïse*.

Casa de Gonçalo

Trata-se de uma farsa, supõe-se que um original de Paula, que terá origem no provérbio «Em casa de Gonçalo manda o galo». Conhece-se o pedido de impressão feito por António José de Paula à Mesa em maio de 1774 (*RMC 32) e o registo do censor (*RMC 33). Não há qualquer notícia de impressão ou representação da farsa.

Casa de gulosos e perdulários por vício

Deste título conhece-se o pedido de impressão feito por Paula à Real Mesa Censória em maio de 1774, no qual o texto é designado como «farsa» (*RMC 28). O registo do despacho para o censor refere-se à «comédia *Casa de gulosos*» (*RMC 35), com alteração do género e a suavização do título.

O casamento da vingança

Na «Carta a Lucinda», que abre o tomo II da *Coleção das obras dramáticas de António José de Paula* (f. 2v), Paula refere-se a uma composição sua intitulada *O casamento da vingança*, sobre a qual teriam recaído dúvidas quanto ao seu papel enquanto autor da mesma. Ainda nessa carta, Paula menciona que esta obra foi defendida por Lucinda. Não há mais registos sobre este título.

Cleópatra

Na «Carta a Lucinda» que antecede o tomo II da *Coleção das obras dramáticas*, Paula menciona que está a redigir «a sua *Cleópatra*» (ff. 3v-4), por oposição à *Cleópatra* de um outro membro do salão. Na «Carta a Lucinda» do tomo V, Paula refere que o seu texto intitulado *Cleópatra*, entretanto terminado e enviado para apreciação de Lucinda, recebeu elogios da sua interlocutora, mas foi alvo de críticas mais duras por parte do autor de um outro texto homónimo. Não se conhecem mais referências, nem qualquer testemunho.

Escola do mundo

Paula submete o manuscrito intitulado *Escola do mundo* para apreciação da Real Mesa Censória em fevereiro de 1789 (*RMC 47). Há um grande número de textos intitulados *L'École du monde*, no século XVIII, que podem corresponder ao traduzido por Paula. Uma vez que o registo do despacho se refere ao texto como «um manuscrito»

e não uma comédia ou tragédia, o mais provável é que não se trate de um texto teatral. Poderá ser, então, uma tradução de: *L'École du monde* (série de diálogos) de Eustache Le Noble (1643-1711); *Arlequin amoureux ou L'École du monde* de Pierre-Jean-Baptiste Nougaret (1742-1723); *La Société des honnêtes gens, ou l'École du monde* (publicado em Paris em 1773), sem indicação de autor, entre outras obras, muitas delas tematizando a vida em sociedade. De cariz teatral, existem os títulos *L'École du monde, comédie en 3 actes, faite par M. Satyricus*, redigida por Frederico II, rei da Prússia, ou a comédia *L'École du monde* de Claude-Henri de Fusée de Voisenon (1708-1775), representada na Comédie Française em 1739.

Em 1771 e 1777, António Rodrigues Galhardo submete textos intitulados *A escola do mundo*²⁹⁵, que comportariam mais de quatro tomos e que deverão corresponder a traduções dos diálogos da autoria de Eustache Le Noble.

A exaltação da cruz

A exaltação da cruz é o título da comédia que Paula submete à Real Mesa Censória em 1789 (*RMC 46), juntamente com *A escola do mundo* e *Carta a Elouise*. Trata-se provavelmente da tradução de *Exaltación de la cruz* de Calderón de la Barca.

Os extravagantes

O primeiro requerimento conhecido de António José de Paula na Real Mesa Censória é para *Os extravagantes*, sem indicação da finalidade (impressão ou representação, ou para que teatro) (*RMC 1 e 2). Os registos dos despachos para os censores apenas assinalam a sua supressão:

Conferência de 22 de maio de 1769

Em o dia acima foi distribuído ao padre mestre António Pereira um requerimento de António José de Paula com uma comédia *Os extravagantes*.

Veio suprimida por ordem da Mesa (*RMC 2)

Refira-se que, com título semelhante, conhecem-se duas edições de um entremez intitulado *Os namorados extravagantes*, uma em 1772²⁹⁶ e outra, com o título mais completo de *Os namorados extravagantes em a praça da Figueira*, em 1796²⁹⁷, sem qualquer indicação de autoria.

²⁹⁵ ANTT/ RMC, lv. 4, f. 301v, 14.10.1771 e 16.10.1772, e lv. 5, f. 265v, 13.03.1777.

²⁹⁶ *Os namorados extravagantes*. Lisboa: Of. Caetano Ferreira da Costa, 1772.

²⁹⁷ *Os namorados extravagantes em a Praça da Figueira*. Lisboa: Of. Simão Tadeu Ferreira, 1796.

A italiana em Lisboa

A 9 de outubro de 1769, Paula entrega para apreciação dos censores a comédia *A italiana em Lisboa* (*RMC 9 e 10). A comédia foi suprimida, por defeitos de ordem estrutural e de conteúdo, embora lhe sejam apontadas qualidades morais:

A comédia intitulada *A italiana em Lisboa* tem muita instrução e seria bem digna de se expor ao público, se fora mais bem ordenada. Porém, ela é insulsa, cheia de impropriedades, o verso desengraçado e, por fim, não faz crédito à nação, nem a seu autor. É o meu parecer que se lhe não conceda licença para a impressão. Foram do mesmo parecer os deputados adjuntos.

Lisboa, em Mesa, 12 de outubro de 1769

Frei Joaquim de Santa Ana

Frei João Batista de São Caetano

Frei Manuel da Ressurreição (*RMC 11)

Apesar de o censor declarar que a comédia desmerece o seu «autor», não há qualquer indicação sobre quem ele possa ser. Caso se trate de uma tradução, não se conhece nenhum texto que possa ter servido de inspiração. Os títulos semelhantes (*A italiana em Londres*²⁹⁸ ou *L'italiana em Algeri*²⁹⁹) são posteriores a 1769, donde, a haver alguma relação com estas «aventuras» de uma italiana no estrangeiro, não serão com toda a certeza textos de partida. A afirmação de que a peça «não faz crédito ao autor» tanto pode ser lida como já haver algum reconhecimento público do autor, que seria prejudicado com a existência desta peça (situação em que a autoria não poderia ser de Paula, porque ainda não tinha nome estabelecido como autor em 1769), como o de a peça desacreditar qualquer autor, mesmo que ainda sem créditos firmados (hipótese segundo a qual o requerente poderia ser o criador da peça, ou seja, o autor seria António José de Paula).

O pai confundido

O pai confundido é uma comédia submetida por Paula a 25 de agosto de 1769, com um pedido de impressão (*RMC 6 e 7), e suprimida a 31 de agosto:

A comédia intitulada *O pai confundido*, que quer imprimir António José de Paula, não tem o merecimento que eu julgo se requer para se lhe conceder a licença que pede. O carácter ou objeto deste drama sobre ser impróprio e pouco verisímil (porque é um pai de família enganado por um de seus filhos que, fingindo-se beato, se descobriu depois um velhaco e um hipócrita), sobre ser, digo, impróprio e pouco verisímil o carácter ou objeto deste drama, o autor o desempenha e expõe tão mal, que o que nele aparece menos é a

²⁹⁸ *A italiana em Londres* (tradução de *L'italiana in Londra*, libreto de Giuseppe Petrosellini e música de Domenico Cimarosa) foi apresentada no Carnaval de 1791 no Teatro da Rua dos Condes e editada no mesmo ano pela oficina de Simão Tadeu Ferreira.

²⁹⁹ *L'italiana in Algeri*, com libreto de Angelo Anelli e música de Rossini.

hipocrisia do beato e a confusão do pai. De mais a mais, o estilo é duro e insulso, os episódios todos de pouco interesse e mui vulgares. Pelo que julgo esta obra indigna de sair a público por meio da impressão.

Lisboa, 31 agosto de 1769 (*RMC 8)

A crítica não recai apenas sobre o tema, considerado inapropriado, mas também sobre a estrutura da trama que o autor «expõe tão mal», e sobre o estilo «duro e insulso», «de pouco interesse e mui vulgares». Não se conhece nenhum exemplar deste texto, pelo que não é possível averiguar se se trata de uma tradução ou de um original.

O rico insidiado de Goldoni

Paula faz um requerimento, em 14 de março de 1774, para apresentação da comédia *O rico insidiado* no Teatro do Bairro Alto pelos Cómicos Portugueses (*RMC 24). No despacho para o censor, no mesmo dia, o título é grafado como *O velho insidiado* (*RMC 25). Trata-se de uma tradução de *Il rico insidiato* (1761) de Carlo Goldoni. Não se conhecem manuscritos nem impressos e não há notícias sobre a sua representação no ano de 1774 ou noutros anos do século XVIII.

O trapaceiro

Em agosto de 1774, Paula entrega a comédia *O trapaceiro* com um pedido de representação para o Teatro do Bairro Alto (*RMC 36 e 37). É possível que se trate de uma tradução da comédia de Goldoni, *Il frapportore* (Almeida, 2007, p. 264).

O vilão enfatuado de António José de Paula

Nas *Contas do Teatro do Bairro Alto* são referidas despesas com fazendas e alfaiates com a comédia de «António de Paula, *O vilão enfatuado*», que foi apresentada neste teatro em junho de 1770 (f. 292v) e também durante o período entre a Quaresma do dito ano e o mesmo mês de junho (f. 300). As despesas referem-se a gastos com técnicos e materiais para figurinos, assim como com cópias das partes da comédia.

Além das apresentações na temporada de 1770/71, para o mesmo título apenas se assinala um registo de despacho de licença para impressão de 1780, entregue por Bernardo José de Pina³⁰⁰, em que se refere que o texto foi alvo de censura verbal.

³⁰⁰ ANTT/ RMC, lv. 6, f. 90.

Títulos atribuídos em fontes secundárias

Além dos textos acima mencionados, são atribuídas traduções a António José de Paula, quer em catálogos quer em manuais de teatro. Neste subcapítulo estão listadas obras das quais não há testemunho ou cujos testemunhos atribuídos a Paula não são considerados como seus, após a investigação realizada.

Amor e vingança de António José de Paula e António Xavier Ferreira de Azevedo

No *Catálogo da copiosa biblioteca de Inocêncio Francisco da Silva* está indicado que Inocêncio F. da Silva possuía um manuscrito intitulado *Amor e vingança*, original de António José de Paula e ampliado por António Xavier Ferreira de Azevedo³⁰¹ (1877, p. 6). No mesmo catálogo, a António Xavier Ferreira de Azevedo é atribuída a autoria de uma peça homónima, em colaboração com Paula (p. 8). Poder-se-á tratar do mesmo texto, contudo as duas entradas sugerem processos de redação diferentes: no primeiro caso trata-se de um acrescento – Paula terá escrito primeiro a obra, à qual posteriormente António de Azevedo terá feito acrescentos –; no segundo caso estaríamos perante uma parceria, na qual os dois autores teriam colaborado, em simultâneo, para a escrita de um volume. Tendo em conta as diferenças de idades entre um e outro, é mais plausível que António de Azevedo tenha ampliado um texto de Paula, possivelmente até depois da sua morte.

Amos feitos criados

O título desta comédia é referido nas *Contas do Teatro do Bairro Alto* de abril a junho de 1770 (ff. 291v, 296, 298v e 300), sem que haja qualquer indicação sobre a sua autoria. Gustavo Matos Sequeira (Sequeira, 1933, p. 275) atribui-a a Paula; no entanto, à semelhança de outras atribuições, a única documentação em que se fundamenta é nas *Contas*, nas quais não há qualquer referência a autoria – o único argumento é o facto de Paula ter contribuído, na mesma altura, para o repertório desse teatro.

Em 1780, foi publicada, na oficina Luisiana, em Lisboa, a comédia *Os amos fingidos criados*, que se supõe corresponder ao texto da peça apresentada no Teatro do Bairro Alto. No texto não se encontram marcas que a sinalizem como uma peça da

³⁰¹ António Xavier Ferreira de Azevedo (1784-1814) foi um poeta e autor teatral, que compôs para o Teatro da Rua dos Condes, entre outros.

autoria de Paula, pois apresenta-se maioritariamente em versos de oito sílabas em rima emparelhada (mais constante no início da peça) e o discurso das personagens é ligeiramente mais poético que aquele que Paula usa nas comédias. Contudo, a trama, o desenvolvimento da intriga e o carácter das personagens é semelhante aos das suas comédias.

O avaro de Molière

L'Avare de Molière teve sucesso junto da sociedade portuguesa de Setecentos, tanto sobre os palcos como no papel. Foi apresentado no Teatro do Bairro Alto na época de 1769/1770. Posteriormente, há vários pedidos de impressão da peça³⁰², todos eles com pareceres favoráveis; no entanto, só se conhece uma edição de 1787. Sobre esta edição³⁰³ já vários investigadores se pronunciaram e, concordando que esta possa equivaler ao texto da representação no teatro da Rua da Rosa, discordam quanto à autoria da tradução: Jorge Faria aponta para Paula (J. Faria, 1950, p. 65); contudo, Marie-Noëlle Ciccía inclina-se para que a paternidade seja de Manuel de Sousa, com base num levantamento dos «tiques de linguagem» do tradutor (Ciccía, 2003, p. 449)³⁰⁴, o que poderá ser a hipótese mais acertada, uma vez que não há, de facto, nada que ligue a tradução de 1787 a Paula, senão a circunstância de ter traduzido Molière e de se encontrar no teatro na época em que o próprio texto foi aí representado. O texto da Tipografia Rollandiana não apresenta características distintivas: o vocabulário e estrutura frásica não são característicos; no que concerne à informação metatextual os acrescentos são reduzidos e cingidos ao reforço de repetições gestuais que acompanham o discurso e explicitação de falas em aparte; a transposição para a cultura de chegada ocorre pontualmente, sendo mantidos os nomes e locais estrangeiros, embora os nomes das personagens estejam vertidos para português; a tradução segue a linha narrativa, número e ordem das falas, características das personagens; não há alterações à estrutura de falas e diálogos. As características evidenciadas acima não permitem tirar conclusões no que respeita à possibilidade de Paula ser o tradutor.

³⁰² ANTT/ RMC, lv. 7, f. 71v (1784), lv. 6, f. 83 (1780), e cx. 6, n.º 64 (1770).

³⁰³ Molière. *O avaro*. Lisboa: Tipografia Rollandiana, 1787.

³⁰⁴ A lista de vocábulos apresentada por Ciccía é pouco extensa e significativa.

Colombo

Do *Catálogo da copiosa biblioteca de Inocêncio Francisco da Silva* (1877, p. 6) consta um manuscrito intitulado *Colombo*, atribuído a António José de Paula. Com base nesta informação, Jorge de Faria imputa ao empresário a autoria do manuscrito que adquire em 1925, com o título *Cristóvão Colombo ou A virtude triunfante da intriga*³⁰⁵. O manuscrito, composto de 41 fólios, é a tradução literal de *Cristobal Colón* de Luciano Francisco Comella. Aliás, a proximidade entre os dois textos é inaudita no repertório de traduções de Paula, que, mesmo naquelas redigidas em grande proximidade ao texto de partida, altera ou acrescenta sempre um elemento de sua invenção. Neste caso, até a escrita em verso rimado foi replicada, tal como a escassa informação paratextual respeitante a entradas e saídas de cena, comportamentos e ações das personagens. O respeito pelo original leva a que, nesta peça, o soberano seja retratado com características que não são habituais em monarcas – em Paula, um soberano é alguém que pode ser justo ou injusto, mas é sempre uma personagem que sobressai pela sua determinação e capacidade de resolução das questões políticas do seu governo. A personagem de D. Fernando que nos é apresentada nesta peça não só se deixa ludibriar pelos seus subordinados (logo, não tem capacidade de avaliar corretamente os seus súbditos), como está dependente de outras figuras para tomar resoluções, por vezes injustas (o que demonstra incapacidade governativa, indeterminação, injustiça). O final da peça, no qual D. Fernando dá mostras de saber aplicar a justiça e a lei, não escamoteia todas as suas más decisões ao longo da peça.

Por estas duas razões – total aproximação ao texto de partida e caracterização do soberano –, é questionável a atribuição desta tradução a Paula.

Coloca-se, portanto, a hipótese de que a versão de Paula que Inocêncio F. da Silva possuía fosse outra, que possivelmente foi a utilizada nas apresentações no Teatro S. Carlos, enquanto foi seu empresário, nos dias 18, 19, 23 e 26 de abril de 1797 (*LNTSC 1 e 2).

Inimigo dos homens

Do *Catálogo da copiosa biblioteca de Inocêncio Francisco da Silva* (1877) consta o título *Inimigo dos homens*, como drama original de António José de Paula.

³⁰⁵ O manuscrito está arquivado na Biblioteca do Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Coimbra (cota JF 5-9-72). Não está datado, mas tanto a ortografia como o arranjo da página de rosto apontam para que seja do início do séc. XIX.

O licenciado

Sousa Bastos, na *Carteira do artista*, transcreve um recibo de um António José de Sousa para o dito entremez:

Recebi dos srs. Diretores seis mil e quatrocentos réis por um entremez intitulado *O licenciado*, com toda a sua solfa que lhe pertence e partitura. Lisboa 4 de novembro de 1771. António José de Sousa (Bastos, 1898, p. 722. *FS 4)

O nome «António José de Sousa» não é referido em qualquer outro documento. O apelido tem bastantes semelhanças gráficas com «Paula», principalmente quando manuscrito e tendo em conta que, em Setecentos, se fazia o «s» estendido com muitas semelhanças com o «l». Por esta razão poder-se-á colocar a hipótese de que tenha havido uma falha de leitura por parte de Sousa Bastos e que aquele se tratasse de um recibo de «António José de Paula» e não de «António José de Sousa». Esta leitura terá sido aquela que fez Matos Sequeira, que partindo de Sousa Bastos, afirma que Paula escreveu *O licenciado*.

O recibo parece referir-se à realização de uma obra com solfas e partitura, possivelmente para futuras representações no final de 1771 e talvez 1772, e por récitas passadas.

Nitetes no Egito

Do *Catálogo da copiosa biblioteca de Inocêncio Francisco da Silva* (1877) consta uma referência a um manuscrito intitulado *Nitetes no Egito*, tradução de António José de Paula da ópera *Nitteti* de Metastásio.

A ópera *Nitteti no Egito* circulava em Portugal pelo menos desde 1762, tendo sido apresentada no Teatro do Bairro Alto nesse ano, conforme se pode ler no manuscrito arquivado na Biblioteca Nacional de Portugal:

Ópera nova intitulada *Nitetes no Egito* para se representar no teatro novo das casas do Conde de Soure. Impressa. No ano de 1762. (COD. 7242, fl. 324)

Posteriormente teve outras edições e publicações, maioritariamente sob o título *Nitete*. A breve análise textual realizada não permite retirar ilações sobre se Paula é ou não o autor desta tradução.

Olympiade de Metastásio

Do *Catálogo da copiosa biblioteca de Inocêncio Francisco da Silva* (1877) consta uma referência a um manuscrito intitulado *Olympiade*, como uma tradução de António José de Paula da ópera *L'Olimpiade* de Metastásio.

A ópera de Metastásio foi apresentada em várias versões durante o século XVIII. Das várias versões portuguesas existentes, apenas uma, de autor anónimo, impressa em 1787 na oficina de Domingos Gonçalves em Lisboa, poderia ter sido da responsabilidade de Paula. A tradução segue a estrutura do texto de partida, inclusive nas didascálias; semântica e lexicalmente não se distancia do estilo de António José de Paula, mas também não apresenta nenhuma característica que a aproxime.

Por amparar a virtude esquecer seu mesmo amor

Na biblioteca do Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Coimbra encontra-se um manuscrito que Jorge de Faria intitulou *Catálogo de peças manuscritas que pertenceram ao Conde de Redondo e que ainda em maio de 1885 pertenciam a seu filho, o Marquês de Borba, D. Fernando de Sousa Coutinho*³⁰⁶. Neste catálogo, organizado alfabeticamente por títulos de obras, sob a letra «P» lê-se:

Por amparar a virtude esquecer seu mesmo amor, comédia em três atos traduzida por António José de Paula.

Trata-se de uma tradução de *Por amparar la virtud olvidar su mismo amor, o la hidalguía de una inglesa: comedia nueva en tres actos* (1778), de Gaspar Zavala y Zamora.

A comédia terá sido apresentada no Teatro S. Carlos, após maio de 1796, enquanto Paula era aí empresário, tendo sido alvo de um aviso na Intendência Geral da Polícia:

Ao desembargador António de Novais e Campos [Inspetor do Teatro S. Carlos]

Vossa mercê examinará se a peça intitulada *Por amparar a virtude esquecer seu mesmo amor*, conteúda no livro incluso, está nos termos de se pôr em cena para eu a facultar. (*IGP 9)

A virtude sempre triunfa

Gustavo Matos Sequeira indica que Paula é o autor de *A virtude sempre triunfa* (Sequeira, 1933, p. 275), apresentada no Teatro do Bairro Alto em 1769/70, conforme

³⁰⁶ Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Coimbra, JF 4-9-75.

indica o livro das *Contas do Teatro do Bairro Alto* (f. 292) e o requerimento feito junto da Real Mesa Censória³⁰⁷. Contudo, a atribuição feita por Sequeira não é fundamentada, parecendo resultar apenas do facto de o título estar registado no livro das *Contas*, onde se encontram outras peças igualmente por ele atribuídas a Paula.

A viúva sagaz de Goldoni

Tal como a respeito da peça anterior, *A virtude sempre triunfa*, também a comédia *A viúva sagaz*, tradução de *La vedova scaltra* de Goldoni, é atribuída a Paula, sem que haja documentação a suportar tal autoria (Sequeira, 1933, p. 275). A peça foi apresentada no Teatro do Bairro Alto³⁰⁸, tendo sido impressa em 1773³⁰⁹. Não há material suficiente para fundamentar a atribuição feita por Matos Sequeira.

Vologeso de Metastásio

Do *Catálogo da copiosa biblioteca de Inocêncio Francisco da Silva* (1877) consta uma referência a um manuscrito intitulado *Vologeso*, como uma tradução de António José de Paula da ópera *Il Vologeso*. No catálogo, a ópera está atribuída a Metastásio, no entanto o texto é de Apóstolo Zeno.

A ópera teve várias apresentações, tanto em Lisboa como no Porto³¹⁰, e múltiplas edições em Portugal desde 1739, tanto na língua original como em português. Das versões lusas, a única que poderia ter sido realizada por Paula, por não ter outro tradutor a ela associado e por ter sido realizada durante a vida profissional do tradutor, é uma tradução anónima, publicada em 1792 na oficina de José Aquino Bulhões, em Lisboa. Contudo, apesar de ao nível formal corresponder à métrica usada geralmente por Paula (versos hendecassílabos brancos), a nível sintático a estrutura é linear, não correspondendo ao arrefesamento característico de Paula, segundo é possível apurar através da breve análise que foi realizada.

³⁰⁷ ANTT/ RMC, lv. 4, f. 211v, 26.03.1770.

³⁰⁸ *Contas do Teatro do Bairro Alto*, ff. 291, 296, 298v, 300 e 300v.

³⁰⁹ [Goldoni]. *Comedia nova intitulada A viúva sagaz ou astuta ou As quatro estações composta pelo doutor Carlos Goldoni; e traduzida segundo o gosto do teatro português*. Lisboa: Of. de Manuel Coelho Amado, 1773. A comédia foi reimpressa em 1790, pela oficina de Simão Tadeu Ferreira, em Lisboa.

³¹⁰ Em 1774 há um requerimento, em que não se indica a finalidade (ANTT/ RMC, lv. 5, f. 146v); em 1779 há um pedido para apresentação no Porto (ANTT/ RMC, lv. 6, f. 53), e em 1791 é entregue outro requerimento sem indicação da finalidade (ANTT/ RMC, lv. 8, f. 65).

Poética de António José de Paula

Da temporada no Brasil, ou possivelmente pouco depois da sua passagem por lá, datarão talvez os manuscritos arquivados na Biblioteca da Faculdade de Letras de Lisboa, sob o título conjunto de *Coleção das obras dramáticas de António José de Paula*, nos quais podemos encontrar alguma da escassa informação escrita na primeira pessoa sobre ideais e atividades de António José de Paula.

Cada um dos tomos é iniciado por um texto de abertura em forma epistolar que Paula, assinando como Alceste, dirige a «Lucinda». A partir das cartas podemos adivinhar o meio cultural em que António José de Paula circulava, opiniões sobre o texto dramático e a sua atividade teatral.

Esses textos permitem tirar algumas conclusões imediatas:

- 1) António José de Paula escrevia para o palco;
- 2) é um homem com prática de teatro, capaz de dirigir uma companhia apesar de todas as limitações subjacentes;
- 3) tem uma atitude crítica e informada sobre a escrita e tradução teatral.

Sobre o primeiro ponto – a escrita para palco –, num trecho de uma das cartas a Lucinda, Paula afirma:

A arte cénica que exercito, o reger uma companhia como empresário e mestre, o conhecimento dos génios dos atores, o gosto diferente dos países, a falta de peças dignas de se porem em cena tem-me por muitas vezes servido de severo despertador na sonolenta ociosidade fazendo-me traduzir e compor muitas obras para fornecimento do teatro, interessando a companhia com mais eficácia na aceitação dos espectadores e colhendo eu o fruto da minha subsistência. («Abertura», CODAJP, II, ff. 2-2v)

O comentário dá conta dos mecanismos reais e sociais do funcionamento de uma empresa teatral e da forma como a produção dramática se enquadra na economia de produção da empresa.

A escrita teatral é uma necessidade basilar que teria de atender a vários requisitos de diferente ordem: «o génio dos atores», o «gosto diferente dos países», a «falta de peças dignas de se porem em cena», a «eficácia na aceitação dos espectadores» e a «subsistência» da empresa, entre outras.

O «génio dos atores» implica uma convivência com as exigências dos atores relativas a papéis a desempenhar, quantidade de falas, número de dias de descanso ou de representação, características patentes nos contratos, pagamentos, etc. Como

observámos nos contratos de Mariana Vinci (*ADL 14) e Josefa Soares (*ADL 17), algumas das exigências contratuais tinham consequências diretas na constituição do repertório: requeriam interpretar os papéis de primeira-dama, a ausência ou, pelo contrário, inclusão de partes cantadas, peças novas, podendo impor número limite de representações por ano, entre outras. Estas exigências têm implicações na determinação da necessidade de redação ou tradução de novas peças e no número de récitas a apresentar.

O «gosto diferente dos países» leva-nos não só à questão do «gosto português» e da necessidade de adaptar textos estrangeiros ao interesse do público, como também à prática censória da Real Mesa Censória sobre os textos teatrais. A censura é uma forma coerciva de instituir um «gosto» (entendido aqui como as predileções culturais de um povo). Desta forma, os critérios estabelecidos pela Real Mesa Censória, norteados pelos princípios da defesa da Igreja e da Monarquia e pelo banimento da educação jesuíta e das ideias francesas, aliados aos critérios pessoais de cada censor, acabavam por extinguir algumas características do «gosto» dos autores e do público. Onde os produtos aprovados pela Real Mesa Censória resultarem da justaposição do «gosto» tanto dos seus censores como dos seus consumidores (para quem os autores escreviam).

Quanto ao «gosto dos países», a melhor forma de se diferenciar o «gosto português» dos outros países é através das críticas que os viajantes estrangeiros faziam ao nosso teatro³¹¹. Nelas critica-se a representação de personagens femininas por intérpretes masculinos (facto dependente da legislação, mas que ainda assim perpassa uma convivência do público português com uma convenção já em desuso na maior parte dos países europeus), o tipo de representação e a qualidade dos textos apresentados. Outros elementos dissonantes para o público de fora, como as modinhas, as danças e o cómico de linguagem e de cena um pouco indecoroso, faziam parte daquilo que atraía os espectadores portugueses aos teatros. Há maleabilidade no repertório português, indispensável para se adaptar em função da receção do público – fator de peso para a produção e escolha dos espetáculos a serem apresentados.

A estes fatores junta-se a «falta de peças dignas de se porem em cena», um lamento que tem atravessado todas as épocas teatrais lusas³¹². A afirmação da ausência de dramaturgia de qualidade serve um duplo objetivo: por um lado, desculpar os maus

³¹¹ Ver nota 12.

³¹² O lamento sobre a falta de dramaturgia nacional ecoa entre os tablados e bambolinas desde o século XVIII (senão antes). Manuel de Figueiredo e Almeida Garrett, por exemplo, são dois precursores dessa queixa.

textos que tivessem sido apresentados no seu teatro; por outro, fazer decorrer a escrita de António José de Paula do suprimimento de uma necessidade técnica e não de uma manifestação do génio literário, salvaguardando desta forma a má qualidade que pudesse ser imputada às suas obras. Elas não pretenderiam ser arte, mas sim instrumentos de trabalho.

É dentro desta linha – em que as obras são peças fundamentais da engrenagem teatral para obtenção de receita – que podemos qualificar António José de Paula como um homem da *praxis* teatral: as peças representadas tinham de enquadrar os requisitos acima (exigências sociais, políticas e da própria companhia), tal como também tinham de agradar a um público vasto e fiel que possibilitasse a sustentação económica da empresa. Quando António José de Paula se refere à necessidade de «[colher] o fruto da [sua] subsistência», compreendemos que a «inspiração» literária está subordinada ao funcionamento rentável e eficiente da sua companhia.

Um serão teatral no final do séc. XVIII era composto por uma peça principal, mais longa, e espetáculos curtos (entremezes, bailados, burletas). Uma tragédia ou comédia tinham, segundo nos afirma Paula, uma duração média de 4 horas, donde o trabalho de escrita ou de adaptação/tradução tinha de ter em conta também estas questões formais. Como nos refere Paula: «Reparai que a tradução é livre e que algumas cenas omiti para a fazer representável no curto espaço de quatro horas que permite o nosso divertimento.» (CODAJP, V, f. 3)

A escrita teatral dependia assim de uma série de fatores de vária ordem, que tinham implicações na estrutura e conteúdo dos textos produzidos.

A teorização sobre a arte dramática no século XVIII português é escassa e apenas se depreende de algumas obras que refletem tangencialmente sobre o assunto, especialmente sobre o texto.

Manuel de Figueiredo (1725-1801) foi um grande pensador sobre o teatro, quer como prática quer como género literário. Nos mais de dez volumes que compendiam as suas peças de teatro, podemos ler vários «discursos» nos quais reflete sobre a prática teatral do seu tempo. Apesar de uma escrita dramática prolífica, Figueiredo é um

teórico: apenas teve uma peça encenada e com muito pouco sucesso³¹³. Defendia o teatro como meio de promover os bons costumes:

A decência, em quanto diz respeito ao vício; deve fazer o primeiro cuidado do Poeta, pois dela depende tanto a instrução dos Espectadores e o fim da comédia, que em qualquer de seus atores que se falte a ela se perverteu inteiramente a moralidade. Não devemos repreender um vício com a aprovação de outro; não devemos autorizar um pródigo para fazer odioso um miserável; todas as provas, que trouxermos para refutar o vício, devem ser virtuosas, tiradas da Justiça, e da Razão. (Figueiredo, 1804, p. 135)

Partilhando os ideais educativos de Figueiredo, Luís António de Araújo traduziu *História crítica do teatro, na qual se tratam as causas da decadência do seu verdadeiro gosto*³¹⁴, onde se critica a ausência de dramaturgia nacional, se realça o teatro como instrumento de educação dos costumes e se valoriza o discurso em detrimento da ação: «no teatro falar é obrar, e posto que hajam poucas ações reais num drama, tudo nele é ação, porque tudo quanto exprimem as personagens, exprime a sua ação» (Araújo, 1779, p. 112). A valorização dos diálogos em detrimento da ação veicula uma ideia de teatro que sobrevaloriza o texto em relação ao espetáculo.

Nas obras de Manuel de Figueiredo, especialmente as redigidas no início da sua atividade como dramaturgo, a verosimilhança era preservada a qualquer custo, sendo o preço maior a pagar o da perda de teatralidade, de interesse e, por conseguinte, de espectadores. Na sua dramaturgia, recusou fazer uso dos recursos que agradavam generalizadamente ao público, por pretender corresponder a um cânone dramático mais elevado:

(...) a minha tragédia não tem solilóquios, apartes, episódios amantes, nem outros tolerados socorros, não por criticar aqueles, que venturosamente os têm desempenhado, ainda em tão graves assuntos, mas porque a pobreza da minha ideia me não forneceu algumas daquelas belezas, em atenção das quais a crítica os desculpa; e esta mesma razão me fez não exceder o tempo, que dura a ação ao da representação: por onde mostro que a observância austera destes preceitos é mais uma prova de falta de ideia, que de observação da arte. (Figueiredo, 1810, pp. III-IV)

Paula também conhecia os cânones – a verosimilhança também fazia parte das suas preocupações como autor, como nos revela quando se refere à sua personagem Virgínia, da tragédia homónima: «Remeto-vos a tragédia de Virgínia, vede se cheguei a pintar o carácter romano nesta obra.» (CODAJP, II, f. 4). Outros cânones, como a regra

³¹³ A peça *Perigos da educação* subiu ao palco do Bairro Alto a 8 de maio de 1774, tendo sido retirada após uma única rēcita, devido ao desagrado do público. Manuel de Figueiredo escreveu uma peça em resposta, *O dramático afinado*, na qual critica o teatro que se fazia em Lisboa no seu tempo.

³¹⁴ Luís António Araújo. *História crítica do teatro, na qual se tratam as causas da decadência do seu verdadeiro gosto, traduzida em português, para servir de continuação ao Teatro de Manoel de Figueiredo e oferecida a El-rei nosso senhor D. Pedro III*. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica, 1779.

das três unidades, também eram do seu conhecimento, mas adaptava-os às necessidades de encenação da peça, como se infere da nota inicial da comédia *Os peraltas mascarados em Almada*, original seu, em que se diz: «A cena se representa parte em Lisboa e outra em Almada, sem perder a unidade por ser perto o sítio e breve o tempo e que se transportam as personagens a concluir a ação». Apesar de não se cumprir canonicamente a regra das três unidades³¹⁵, o autor sabe como fazer a ressalva para que as unidades de tempo e espaço sejam vistas como cumpridas no seu texto, encenando-o de forma a que a quebra de espaço e tempo não seja um elemento fraturante desses elementos.

Paula pode ser considerado o oposto de Manuel de Figueiredo: ainda que se equiparem na extensa produção dramática, Paula escrevia para um público que o aplaudia em vida e não para um público que o leria postumamente. Também houve reflexão teórica e literária sobre a dramaturgia por parte de Paula, mas o aspeto prático – os seus espetáculos – é que o vincularam ao teatro.

A tecnicidade que as obras dramáticas exigiam não inibiu Paula de se dedicar ao lado teórico e cultural da produção literária e dramática da época.

Através dos dois curtos testemunhos epistolares que iniciam cada um dos volumes da *Coleção*, depreende-se que Paula era frequentador de um salão literário, no qual mostrava as suas peças a outros membros para apreciação:

Os diferentes pareceres dos alunos da vossa [Lucinda] academia não derramaram sobre a tragédia que no tomo precedente vos enviei tantos louvores que exigissem o que me enviais. (CODAJP, V, f. 2)

Este salão pode ter tido lugar no Brasil, no período entre 1786-1792 talvez na Baía ou no Recife, ou, em épocas posteriores a 1792, em Lisboa ou ainda em Setúbal.

As cartas que precedem os dois tomos da *Coleção* apresentam um par batizado pelo arcadismo: Lucinda e Alceste. Os dois pseudónimos arcádicos encontram-se também na *Canção de despedida* (1790) e no drama intitulado *O amor dos deuses* (1790), no qual o pastor Alceste evoca os campos em que outrora se encontrou «Vendo alegre pastar o meu rebanho,/ Cantando brandos versos com Lucinda» (Paula, *O amor*, p. 4), dando a entender que a relação entre Paula e Lucinda é anterior à sua estadia no

³¹⁵ A «regra das três» unidades acolhe várias conceções das unidades de espaço e tempo (por exemplo, o tempo ser o tempo da ação – as quatro horas do espetáculo; ou o tempo ter a duração de 24 horas). Para o exemplo aqui referido, apenas importa a referência feita por António José de Paula ao conhecimento da existência dessa regra e ao seu cumprimento.

Brasil. No vasto leque de mulheres que albergaram salões literários em suas casas ou que se dedicaram à escrita não foi possível identificar o nome próprio da correspondente de Paula³¹⁶. Apenas no campo das hipóteses, sugerimos um nome: o de Maria Madalena de São João Bettencourt, mãe de Manuel Baptista de Paula. Como foi referido anteriormente, pouco se sabe sobre Madalena de São João; contudo, a coincidência de Paula e Madalena terem residido no Funchal na mesma data, em 1778/80, de Manuel Baptista, filho de Madalena, ter sido acolhido por Paula na sua empresa e ter recebido o seu apelido e de, no final das suas vidas, Paula e Madalena se encontrarem a residir na mesma freguesia de S. Sebastião, em Setúbal, sugere uma relação de proximidade prolongada, que poderá ter sido consolidada através da poesia (tenha Madalena sido a musa ou a anfitriã de Paula).

Presume-se que durante a sua permanência em Setúbal tenha contactado com intelectuais e artistas sadinos, entre eles o Morgado de Setúbal, Bocage e Tomás António Santos e Silva, os dois últimos, autores com quem teve contactos profissionais enquanto empresário do Teatro do Salitre e do S. Carlos – este tipo de convívio poderá ter sido incentivado pela pertença a um mesmo salão literário na vila de Setúbal, talvez aquele de que também fez parte Lucinda, entre outros.

Da academia que Lucinda presidia faziam parte outros elementos, caracterizados sumariamente nas epístolas. Entre eles encontram-se um francês, «capitão Berarde» – defensor da literatura francesa e da sua tradução para português e depreciador da obra de António José de Paula – um «doutor Pinto» – apreciador de Paula – e um «abade crítico» – teórico de teatro e autor de tragédias, filiado em corrente estética antagónica,

³¹⁶ No final do século XVIII eram várias as mulheres portuguesas que se dedicavam à escrita e promoviam e participavam em salões literários. A pesquisa que realizei, quer em estudos sobre escritoras, quer em estudos sobre salões literários, quer em correspondências com escritoras, não revelou informação que colocasse Paula e os seus colegas de academia num salão em Portugal ou no Brasil. Tenho, todavia, consciência de que não foi feito um levantamento exaustivo e sistemático em toda a correspondência de salão académica, pelo que creio ser possível vir a encontrar alguma referência ao seu nome. A pesquisa realizada permitiu a identificação das seguintes escritoras e respetivos pseudónimos arcádicos (quando conhecidos): Teresa de Melo Breyner (Tirse) (Vázquez, 2005; Anastácio, 2007), Leonor de Almeida, (Marquesa de Alorna, Alcipe, Lília) (Sousa *et al.*, 2003; Anastácio, 2009), Joana Isabel Forjaz de Lencastre (Jónia ou Aónia) (Topa, 2000), Catarina Micaela de Lencastre (Viscondessa de Balsemão, Natércia, Célia, Coríntia, Natércia) (Borrvalho, 2008) (Moreira, 2000), Teresa Margarida da Silva e Orta (Flores, 2006), Leonor da Fonseca Pimentel (Pereira & Santos, 2001), Joana Rousseau de Villeneuve, Soror Teresa Angélica Peregrina de Jesus, Condessa de Pombeiro, Condessa de Soure, Maria do Patrocínio, Maria Lobo, freira Maria do Monte, Francisca de Paula Possolo da Costa (Francília), Rita Clara Freire de Andrade, Ana Josefa de Bivar, Isabel Peregrina de Salazar Vasconcelos e Crato, Maria da Graça Fortunata, Margarida Gertrudes de Jesus, Maria Micaela dos Prazeres, Ângela do Amaral Rangel, Helena Josefa Caetana, Joana Maria Angélica Medusis, Maria Teresa Cunha Torres Jovea, Soror Maria Benta do Céu, Soror Maria Inácia da Visitação, Soror Maria Madalena de S. Pedro, Soror Margarida Inácia, Maria Antónia de S. Boaventura e Meneses e Soror Marta Madalena do Calvário (Barros, 1924; Castello, s.d.).

ou, pelo menos, divergente da de Paula, e que terá redigido uma tragédia intitulada *Cleópatra*, ou sobre esta figura.

A hipótese de que os salões se tenham realizado no Brasil, nomeadamente no Recife, é levantada, em particular, por alguns dados revelados nos sonetos que antecedem a peça *Vieira, restaurador de Pernambuco* da *Coleção* (CODAJP, II, ff. 49-51). Esses sonetos dirigem-se a um público a que Paula alude através dos vocativos «senhores» (f.49v e 51), «invictos defensores da liberdade» (f. 50), «congresso ilustre» (f. 50v) e a ainda a um indivíduo em particular, que designa como «senhor» (f. 50v) e que se refere, possivelmente, ao governador de Pernambuco. Os versos dirigidos ao governador designam-no como «mecenas ilustre que respeito, / no justo César que sábio nos governa.» (f. 50v). Neste caso, o governador poderia ser José César de Meneses, governador de Pernambuco de 1774 até dezembro de 1787, cuja homonímia com o título romano é acentuada na segunda expressão, ou Tomás José de Melo, que esteve nestas funções entre 1787 e 1798 e a quem Paula dedicou as peças apresentadas no Brasil (*Fidelidade, O amor dos deuses* e *Gratidão*). Segundo estas suposições Paula terá estado no Recife em 1787 ou antes, caso os versos se dirijam ao governador José César de Meneses, ou depois desse ano, se o alvo do elogio for Tomás José de Melo. Apesar de não ser possível fazer uma correspondência unívoca com os destinatários destes versos, a hipótese que se levanta é a de que eles tenham sido recitados na colónia antes da representação da peça.

Dos vários poemas que antecedem *Vieira*, dois deles são da autoria de Manuel de Sousa Magalhães (CODAJP, II, ff. 51v-52), como já foi anteriormente referido. Além de poeta, Manuel de Sousa Magalhães era um erudito, parte da elite cultural de Recife e Olinda e íntimo dos governadores José César de Meneses e Tomás José de Melo, a quem dedicou elogios. Além destes dois nomes do círculo de Sousa Magalhães é de referir o do compositor Luís Alves Pinto (1719-1789) que musicou alguns dos seus poemas e que teve uma comédia intitulada *Amor mal correspondido* representada no Teatro do Recife nos anos de 1780 (Pereira & Almeida, 2012). Luís Alves Pinto poderia corresponder ao «Dr. Pinto» referido por Paula, na hipótese de os salões se realizarem no Recife.

Pelas epístolas a Lucinda fica-se a saber que as peças que «Alceste» lhe enviava se destinavam a leitura crítica, senão pública, pelo menos por vários leitores, cujas observações Lucinda faria chegar ao autor como parte integrante dos relatos das sessões. Os «diferentes pareceres dos alunos da vossa academia» (CODAPJ, V, f. 3)

sugerem um contexto de sociabilidade intelectual, um espaço de *academia*, cujos membros eram, em muitos casos atestados, referidos como «alunos». As obras dos vários alunos eram lidas e discutidas entre eles, para além de se aflorarem outras questões teóricas (por exemplo, a questão da *cópia* e do *original*, da *arte vs. engenho*).

A impressão deixada pelos testemunhos autorais e de defesa em obras de outros autores é a de que António José de Paula se esforçava por fazer parte de uma elite cultural. Por alguns era visto como um poeta³¹⁷, mas noutros círculos o seu nome ainda não tinha alcançado o estatuto que se esforçava por obter. Aliás, esse esforço terá nascido da falta de reconhecimento pelos seus pares em, pelo menos, duas ocasiões: a apresentação do texto *O Sepúlveda* ao público³¹⁸ e a composição de *Vieira*³¹⁹. Sobre estes dois textos foram levantadas dúvidas quanto à competência de Paula para a sua redação, não sobre a qualidade dos mesmos. Paula refere que defendeu *O Sepúlveda* no tempo em que residiu no Rio de Janeiro:

remeto o meu *Sepúlveda*, e no diário que fiz no tempo que residi no Rio de Janeiro
podereis ver a defesa da dita tragédia. (CODAJP, V, ff. 2v-3)

Quanto a *Vieira*, o seu defensor foi Manuel de Sousa Magalhães:

É tua a obra, é tua, eu assevero
Bem o mostra o discurso peregrino,
inda apesar do louco desatino
de uma inveja fatal, de um ódio fero. (CODAJP, II, f. 51v)

A defesa destas duas obras em terras do Brasil reforça a possibilidade de que o salão literário de Lucinda pudesse estar localizado no Brasil, visto que ambas foram aí lidas e discutidas.

Para aqueles que criticassem as obras de Paula como de fraca qualidade ou meras cópias, ou que apregoassem a supremacia dos autores estrangeiros, o dramaturgo convoca em sua defesa o escritor Edward Young.

Edward Young (1683-1765) é um autor inglês que teve grande influência no século XVIII, época em que as suas obras, tanto as peças de teatro como as poesias e os ensaios, foram traduzidas na Alemanha, França, Espanha e Portugal. Um dos seus ensaios, *Conjectures on original composition*³²⁰, terá sido lido por Paula, segundo a

³¹⁷ Alguns poetas da colónia portuguesa, como Francisco de Meneses e Manuel de Sousa Magalhães, elogiam Paula como autor.

³¹⁸ Ver na *Parte II – Edição crítica* o comentário à peça *Sepúlveda*.

³¹⁹ Ver na *Parte II – Edição crítica* o comentário à peça *Vieira, restaurador de Pernambuco*.

³²⁰ É plausível que se trate de *Conjectures on original composition in a letter to the author of Sir Charles Grandison* (Londres: printed for A. Millar; R. & J. Dodsley, 1759) de Edward Young. Paula terá acedido

alusão que faz ao «discurso de Young» (CODAJP, II, f. 3), sobre a questão da *cópia* vs. *original*.

Em *Conjectures on original composition* o autor faz a apologia do *original* – obra orgânica, natural, com vida, que cresce espontaneamente – em detrimento da *cópia* – algo que exige trabalho, tal como as artes mecânicas, e que tem origem em materiais pré-existentes. Para Young, *cópia* é o termo utilizado para classificar uma imitação ou inspiração noutros textos e Paula utiliza-o também como sinónimo de tradução. Em *Conjectures on original composition*, o binómio *cópia* vs. *original* é também lido como *arte* vs. *génio*, sendo a *cópia* algo criado com arte a partir de outros materiais (entenda-se *arte* como domínio de um conjunto de saberes e métodos específicos de trabalho que permitem realizar uma obra), enquanto o *original* seria o fruto do *génio* individual do seu autor.

No caso das traduções, podemos considerar que algumas das alterações, adulterações ou adaptações que Paula introduziu aos textos originais, vertidos para o gosto dos portugueses são «parvoíces» – citando Bocage, no soneto já referido (Bocage, 1875, p. 353. *FS 5) – e que tinham como objetivo imediato garantir o «lucro», através da afluência de público, mas não são apenas isso. Foram também formas habilidosas de conciliar duas culturas e de transformar algo que poderia ser só fruto da *arte* num objeto que também teria algo de *génio*, pois a apropriação do texto e a sua adequação a outra cultura é tal que se torna aquilo que é próprio do «tradutor», orgânico, como diria Young. Cria-se com base em materiais pré-existentes, mas eles são apenas o ponto de partida. O percurso é do próprio autor/tradutor e a meta é a transformação de uma cultura estrangeira numa cultura reconhecidamente nacional, com a qual o público conseguisse identificar-se.

Citando Correia Garção, sobre a tradução:

Devemos imitar os antigos: assim no-lo ensina Horácio, no-lo dita a razão e o confessa o mundo literário. Mas esta doutrina, este bom conselho, devem abraçá-lo e segui-lo de modo que mais pareça que o rejeitamos, isto é, imitando e não traduzindo. Os poetas devem ser imitados nas fábulas, nas imagens, nos pensamentos, no estilo; mas quem os imita deve fazer seu o que imita. (Garção, 1958, p. 135)

Paula seguiu este preceito: trouxe para os palcos portugueses o *génio* das dramaturgias estrangeiras, sem que estas causassem estranhamento à cultura e ao gosto dos portugueses, adequando esses textos não só às exigências do público como também

ao texto através da tradução francesa de Le Tourneur: *Conjectures sur la composition originale*, integrada no 3.º volume das *Oeuvres diverses du docteur Young* (Le Jay: Paris, 1770).

às regras e cânones nacionais. Bocage chama-lhe «matreiro», mas poderemos qualificá-lo de engenhoso – aquele que revela engenho.

Na carta que Paula envia à sua correspondente, à qual anexa três peças suas (*Virgínia*, *Vieira* e *As duas famílias*), pede-lhe que, tendo em conta esses objetos, lhe exprima «que merecimento deve ter o seu autor e se acaso são produções da arte ou do génio» (CODAJP, II, f. 3v). Sendo estes três textos peças originais, embora *Virgínia* e *As duas famílias* possam ser inspiradas em textos anteriores, a questão prende-se com a fabricação dos textos: se correspondem apenas ao cumprimento de regras (de conteúdo, verosimilhança, estrutura, métrica, tempo, espaço, etc...) – um trabalho de artesão; ou se há também neles uma individualidade e originalidade conferida pelo «génio» de Paula.

Estamos, assim, perante um homem da prática teatral, que redige textos teatrais como ferramenta de trabalho, e um membro ativo de salões literários, onde a dramaturgia era tida como exercício literário, não sendo o seu fim os palcos. Num plano pretende-se o agrado do público, no outro o agrado dos pares.

Estilo literário de Paula

As primeiras experiências literárias de Paula datam do final da década de 60 e, segundo se depreende do parecer que deu origem à supressão da sua peça *Lances de valor e zelos*, havia uma grande influência do teatro espanhol: «[a comédia] não [era] outra coisa mais que uma congérie de inverosimilhanças, formada ao estilo espanhol» (*RMC 5).

O desejo oficial de afastamento do modelo espanhol de teatro é manifestamente esclarecido num parecer desfavorável à comédia *Contra amor não há enganar*, em que se critica abertamente a utilização desse modelo e se sugere o recurso a um outro:

A comédia [*Contra amor não há enganar*] (...) não merece sair a público, porque nem o verso, nem os conceitos valem nada, e está feita no rançoso estilo das comédias espanholas, que são o riso da gente erudita e nada boas para os costumes, e, assim, não me parece do crédito da nação que hoje seja de Portugal um escrito deste carácter. Se algum engenho português se quiser aplicar ao cómico, deve propor-se outros modelos e não as comédias espanholas³²¹.

O requerimento de Paula para a comédia *O pai confundido* é também indeferido, de novo por a peça ser considerada fruto das comédias ao estilo espanhol. Mais uma vez é criticada a inverosimilhança das personagens e da narrativa, a que se acrescenta a impropriedade moral das personagens, a sua falta de interesse e a vulgaridade.

³²¹ ANTT/ RMC, cx. 5, n.º 104 – 1, 17.08.1769.

Acresce ainda a falta de coerência narrativa e de qualidade linguística. A crítica censória aponta para que Paula seja um autor de fraca qualidade, tanto literária como dramática, sem visão de palco.

O parecer que a Mesa forma sobre a comédia que Paula apresenta em 9 de outubro do mesmo ano, *A italiana em Lisboa*, assinala melhorias, considerando-se que «tem muita instrução e seria bem digna de se expor ao público» (*RMC 11). No entanto, não lhe é concedida a licença de impressão, por ser «desordenada», «insulsa, cheia de impropriedades, [e com] o verso desengraçado» (*RMC 11), sendo por isso um descrédito «à nação».

Pelas críticas dos censores, podemos inferir que Paula conseguiu aperfeiçoar as qualidades morais das suas peças, contudo ainda lhe eram apontados defeitos ao nível estilístico. Apenas em 1771 se conhece um parecer favorável, redigido para a representação da comédia *A terceira parte de D. João de Espina*. No parecer não são apontadas críticas ao estilo literário ou à construção da peça, apenas se indica que, nada contendo de «indecente ou escandaloso» (*RMC 15), se pode representar, demonstrando que os critérios para a concessão de licenças para impressão eram diferentes dos utilizados para as licenças de representação. Para o texto impresso exige-se não só a adoção dos critérios emanados pela Mesa de respeito ao Estado, à religião católica e aos bons costumes, como também qualidade linguística e literária. A interdição só ocorria caso se considerasse que o texto divulgava, de forma evidente, ideias perniciosas a respeito do Estado ou da Igreja. Os textos impressos destinavam-se a um público mais culto e, supostamente, menos interessado na contestação do modelo governativo, por isso, poderiam ser apresentados outros tipos de sistemas governativos (desde que não fossem defendidos).

Para a concessão de uma licença de representação os critérios são os mesmos, mas os fatores mais ponderados são, exatamente, o respeito pelo Estado, Igreja e bons costumes, sendo relegados para segundo plano os critérios literários e linguísticos. Considerava-se o teatro como um meio mais perigoso para a propagação de ideias, pois chegava a um maior número de pessoas, entre elas o povo, mais ingénuo e mais propício a ser sugestionado, como se depreende do parecer apresentado relativamente à peça *Atreu e Tieste*:

Enquanto à sua representação, (...) julgo-a arriscada para se representar diante de um povo que muitas vezes não é capaz de distinguir entre um monarca e um tirano. (...) Pelo que me parece que, ainda permitindo-se a impressão de alguma tradução de Crébillon que fosse boa para o uso e ensino de alguns leitores, se não devia pôr no teatro, donde se

devem alongar os motivos dos escândalos, ainda dos pusilânimes. Do mesmo parecer foram os padres mestres deputados adjuntos.³²²

Estes diferentes critérios estão patentes em muitos outros pareceres, dos quais saliento apenas outro, sobre a comédia *O mancebo irresoluto*:

A comédia intitulada *O mancebo irresoluto* não tem coisa que a recomende, antes muito que a faça julgar uma peça cheia de defeitos essenciais. Porém, como a licença que se pede é somente para se representar e ela não envolve indecência, nem escândalo, sou de parecer que se deixe executar no teatro³²³.

Tendo em conta os diferentes critérios dos censores, consoante a finalidade do texto (para o palco ou para a página) e consequentemente o público desses mesmos textos (ou espectadores ou leitores), é natural que os autores também optassem por assignar qualidades específicas a cada tipo de texto, tendo um maior cuidado em evitar cenas de cariz sexual, ofensas à Igreja ou ao Estado nos pedidos para licenças de representação; e um maior cuidado linguístico, nos textos destinados à impressão. Paula terá conseguido corresponder aos critérios da Mesa, uma vez que algumas das peças para que, posteriormente, pediu licença foram representadas, como *A dama bizarra* e *Os peraltas mascarados em Almada*³²⁴.

A atribuição de autoria de alguns dos títulos apresentados foi feita através da busca de um estilo pessoal de António José de Paula nesses textos, que o distinguisse dos outros autores. A leitura das peças que são indubitavelmente da sua autoria permitiu elencar algumas características que se repetem de uns textos para outros; contudo, como já se expôs, muitas delas fazem parte da estética teatral portuguesa e não de um estilo propriamente pessoal. Além do mais, relembramos que Paula escreveu durante mais de 30 anos, pelo que ao longo do tempo não só a sua forma de escrita se desenvolveu, como o contexto social e político em que escrevia se modificou e as influências literárias e dramáticas evoluíram, obrigando-o a adaptar os seus textos às novas exigências.

Podemos distinguir as peças de Paula das de Nicolau Luís e Pedro António Pereira, por exemplo, porque estes usam, geralmente, versos octossílabos com rima, quer nas comédias que nas tragédias. Além disso, apresentam um discurso mais linear, com menos inversões frásicas. O léxico é, porém, semelhante, não podendo ser através dele feita a distinção da autoria de peças.

³²² ANTT/ RMC, cx. 6, doc. 85, 13.08.1770.

³²³ ANTT/ RMC, cx. 8, doc. 23-1, 04.05.1772.

³²⁴ Ver apêndice 2. *Repertório*.

Outros autores e tradutores empregam o verso hendecassílabo branco nas tragédias (como Manuel de Figueiredo ou Domingos Reis Quita) e a prosa nas comédias (como José Daniel Rodrigues da Costa ou Manuel Rodrigues Maia). Também usam, com regularidade, o hipérbato, acrescentam personagens cómicas às tragédias e utilizam o vocabulário idêntico ao de Paula³²⁵. Daí ser muito difícil afirmar perentoriamente se um texto é ou não de Paula, com base unicamente no estilo literário. Este critério (o de identificação de um estilo literário de Paula) foi utilizado, contudo, para convocar para a obra de Paula os testemunhos de *Dom Juan ou O convidado de pedra*, da Biblioteca Nacional de Portugal e do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, que não lhe eram atribuídos, sendo apenas a cópia realizada por Alexandre Sequeira o elo de ligação com estes testemunhos, e para excluir *Cristóvão Colombo*, arquivado na Biblioteca do Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Coimbra, cuja atribuição lhe tinha sido feita por Jorge de Faria.

Também foi importante para o levantamento de características estilísticas pessoais a comparação entre as traduções de António José de Paula e os textos de partida. Através deste exercício foi possível distinguir, por exemplo, que figuras de estilo são acrescentadas pelo tradutor; dentro do leque de acrescentos, alguns serão do estilo pessoal, outros da época.

É de assinalar que há uma grande diferença entre o estilo frásico e vocabular utilizado nas comédias e o utilizado nas tragédias, que se reporta, naturalmente, ao género e às classes sociais das personagens presentes num e noutro.

Apresentam-se de seguida algumas características das peças de António José de Paula, agrupadas em tragédias, comédias, dramas e farsas.

Caracterização das tragédias

As tragédias retomam episódios históricos ou clássicos, convocando desta forma para o palco figuras que incorporam algumas qualidades conhecidas do público e que era necessário evidenciar. As personagens são geralmente heroicas, parte da nobreza ou de classes sociais mais elevadas, utilizando um tipo de linguagem pretensioso, com vocábulos pouco comuns e uma sintaxe rebuscada, marcada por longas frases ornadas de hipérbatos e anástrofes. A linguagem é mais afetada especialmente nas primeiras

³²⁵ O levantamento de alguns dos aspetos comuns à dramaturgia portuguesa contemporânea de Paula foi feito através da leitura de várias peças, manuscritas e impressas, do vasto repertório setecentista português.

falas para que, através do discurso, seja possível identificar imediatamente o estatuto das personagens.

O uso contínuo de hipérbatos, anástrofes e sínquises, aliado ao uso de sinédoques, imagens e alegorias, dificulta por vezes o entendimento das falas das personagens.

De uma forma geral, António José de Paula procura dar presença a todas as personagens em palco, ao interromper os monólogos ou longas tiradas com interjeições, exclamações ou breves interrogações das outras personagens em cena, criando uma maior interação entre todos os intervenientes.

As tragédias são desenvolvidas em cinco atos, respeitando a estrutura narrativa dos textos de partida, quando se trata de traduções, apenas alterando um ou outro pormenor, justificados pela economia dramática³²⁶.

Relativamente ao estilo literário, Paula empola e aumenta sistematicamente as falas das personagens em relação ao original. Por exemplo, em *Frederico II*, no texto de Comella lemos:

Las tres son, y todavía no han dexado la faena Carlota y Cristina: quién, al mirar la competencia, que en procurar mi sustento ama y criada demuestran, no se enternecerá?
(Comella, *Comedia famosa Federico segundo, rey de Prusia, primera parte*, 1795, p. 1)

Em Paula, a mesma personagem fala de forma rebuscada e poética, pejada de hipérbatos:

Três pancadas repete o duro bronze as horas demonstrando, e na tarefa excessiva da costura ou de meias tecer a noite gastam Carlota e mais Cristina, a fim que possam meus filhos sustentar e mais família. (Comella/ Paula, *Frederico II*, 2ª parte, 1794, pp. 5-6)

A tradução de Paula prolonga a fala da personagem, através do uso da perífrase (note-se a indicação das horas, a negrito) ou da hipérbole («excessiva») e acrescenta pormenores que enfatizam a pobreza do quadro e tornam mais digna de lástima a condição das personagens (a sublinhado). O processo tradutório aqui exemplificado é o que podemos observar em algumas das suas traduções de tragédias, como a trilogia de *Frederico II* e *A vingança*³²⁷, e tem como objetivo tornar as falas das personagens mais emotivas e poéticas, apelando ao sentimentalismo do público.

³²⁶ Ver, a título de exemplo, a tragédia *A vingança*, na *Parte II - Edição crítica*.

³²⁷ Relembre-se que do leque de tragédias traduzidas por Paula não se reconhece, por vezes, a versão de partida de alguns textos (como em *Ódio, valor e afeto ou Farnace em Eracleia*), noutras não é possível identificar a versão realizada por Paula (por exemplo, *Lances de valor e zelos*, *Mafoma*, *Cid*, *Tamerlão na Pérsia*, *Nitetes no Egito*, *Olympiade*, *Orfão da China* ou *Vologeso*). Desta forma, o *corpus* sobejante sobre o qual se podem tirar ilações é bastante menor que o conjunto de títulos e traduções que lhe é atribuído.

Em *A audiência ou A escola dos príncipes*, original de Camillo Federici, a pena de Paula é mais contida, limitando-se a verter para o português, não se coibindo, no entanto, de expandir os números apresentados: de 1000 soldados no original, contam-se 3000 na versão portuguesa (entre outros exemplos).

Ao identificar dois tipos de traduções tão essencialmente diferentes – um mais afastado e outro mais próximo do texto de partida ou, dito de outro modo, um mais próximo e outro mais afastado do leitor de chegada –, conclui-se que houve uma evolução nas normas de tradução em vigor no contexto de chegada e, por conseguinte, na operação tradutória de Paula. Não é possível balizar temporalmente essa evolução, devido à escassez de dados, que se coaduna com uma atividade profissional duradoura, que se submeteu e procurou dar conta de diferentes tipos de requisitos. Além disso, o enquadramento político também se alterou, tal como a concorrência e os gostos do público.

Paula traduziu para si próprio enquanto empresário, mas também como aspirante a sócio de uma academia; traduziu para outros empresários, que teriam exigências particulares quanto ao tipo de discurso teatral a ser apresentado; traduziu para palco e também para a página. Todos estes constrangimentos influenciaram o estilo literário utilizado por Paula nas suas versões, podendo a sua conjugação exigir, em resposta, estilos bastantes diferentes entre si.

Outras características tradutórias de Paula dignas de nota, nas tragédias e também nas comédias, são o acrescento de didascálias, que acentuam a emotividade das cenas; a coexistência de diferentes formas de tratamento entre personagens, na segunda pessoa ora do singular, ora do plural; erros na conjugação de formas verbais na segunda pessoa do plural; a atribuição de falas a outras personagens (ocorre maioritariamente em casos em que as réplicas podem ser ditas por uma personagem que se encontra em cena, mas com pouco diálogo); a popularização ocasional do discurso de personagens de estatuto social elevado, quando em cena com personagens de estatuto social inferior; ou a introdução de indicações sobre a entrada e saída de cena das personagens.

Ainda nas tragédias, para intensificação do patético, Paula valoriza as «personagens infantis», contando nas suas peças originais com a presença de crianças (por exemplo, os filhos de Sepúlveda e Leonor, em *O Sepúlveda*³²⁸), assim como personagens secundárias infantis em peças traduzidas (como Luísa, em *A humanidade*,

³²⁸ A este respeito há referências, nas Contas do Teatro do Bairro Alto, a despesas com os filhos do ator Silvestre Vicente, que também integravam os espetáculos como intérpretes.

terceira parte de Frederico II). As crianças vítimas do infortúnio são parte integrante de várias tragédias do (eventual) repertório de Paula, sendo a sua inocência o espelho da injustiça que se abate sobre elas e sobre os seus pais.

Caracterização das comédias

As comédias, por definição, tratam de temas mais prosaicos, em geral, amores e a busca de riqueza fácil; as suas personagens são de estratos mais baixos e, quando não, são caricaturadas como se o fossem. Por essa razão, a linguagem é mais simples, sintática e lexicalmente. São usadas expressões proverbiais e populares, que contribuem para o cómico, bem como repetições despropositadas e equívocos. Em termos de traços distintivos de linguagem, do *corpus* apresentado, apenas foi possível identificar a fala de um negro, em *Os peraltas mascarados em Almada*³²⁹, demonstrando que Paula conhecia os códigos linguísticos atribuídos a personagens tipo.

Nas comédias, as personagens mais recorrentes são os amos, que podem ter diferentes ocupações, mas, em geral, vivem de rendas, e os seus criados. Os únicos grupos profissionais presentes, além dos criados e outros serviçais, são os tabeliães, geralmente como figuras terciárias, que apenas têm como fim legitimar as uniões amorosas e esclarecer testamentos e partilhas, ou outras questões legais.

Um dos elementos recorrentes de Paula para criar o efeito de cómico é a embriaguez – elemento de cómico da tradição teatral convencional – que dá azo a que os equívocos sejam mais frequentes e o cómico gestual mais condensado.

Por vezes, transparecem nas falas de algumas personagens indícios de que haveria um ator específico a representá-las com características físicas identificáveis. Por exemplo, em *O amo irresoluto*, um diálogo entre um criado gracioso, Rodrigues, e um escrivão remete para a calvície do criado, sugerindo que se trataria de um ator com esse tipo de carência capilar³³⁰. A presença desta mesma personagem, Rodrigues, é por vezes acompanhada de comentários por parte das outras, indiciando que haveria um reconhecimento daquele intérprete pelo público e que a comicidade seria uma das suas

³²⁹ Em *Os peraltas mascarados em Almada*, Monsieur Capão, personagem negra que se diz educada em França, fala do seguinte modo: «Ui! Farei aos rabeca e também aos cabeleireiro, turo está ajustaro. Logo faremo. Madama, e bien. Vamos aos lição, que isto vai sendo os tarde.» Nesta fala podemos assinalar, a nível sintático, a falta de concordância em número entre o artigo e o nome e, a nível fonético, a troca dos fonemas [d] e [l] pelo [r], além da omissão do [ʃ] final na conjugação das formas verbais na primeira pessoa do plural do presente do indicativo. Estas variações à norma padrão do Português Europeu têm sido marcas distintivas do discurso oral dos falantes portugueses de origem africana.

³³⁰ Ver CODAJP, V, f. 210v.

características³³¹. Desta forma, o elemento cómico, para além dos textos poderia ser criado pelo reconhecimento dos próprios atores e das suas características pessoais.

Caracterização dos dramas

Os dramas brasileiros distinguem-se dos outros textos pela temática, pelo vocabulário e pelos elencos (são os únicos testemunhos conhecidos que integram personificações e alegorias como personagens). Os dramas de António José de Paula são peças curtas de grande aparato, provavelmente com representação pontual e localizada. O facto de não conterem narrativa e de se centrarem no elogio oficial não justificaria um grande número de réeitas.

Dentro do mesmo estilo encomiástico podemos incluir a *Canção à despedida do ilustríssimo e excelentíssimo D. Rodrigo José de Meneses*. Outros elogios que Paula terá escrito são o *Elogio ao Príncipe D. João* e o texto em honra de Rodrigo José de Meneses, recitado na Baía, possivelmente intitulado *Delícias da Baía*.

A linguagem das personagens é tendencialmente poética, havendo muitas alusões a obras patrimoniais como as de Luís de Camões. Nos textos impressos, as referências paratextuais aos poetas coevos são realizadas através de citações em epígrafe, recurso que não é utilizado nos impressos conhecidos de outros géneros.

Apesar do cunho poético, no drama é possível encontrar o cómico de linguagem, como sucede em *Gratidão*, através da personagem de Camanu, índio selvagem, que se encontra alcoolizado e refila com a sua esposa.

Caracterização das farsas

As farsas³³² *O urso ou Os caçadores medrosos*, *O morto vivo ou o desvanecido de si mesmo* e *Duas vezes somos meninos ou A castanheira e o marujo* são peças breves, provavelmente apresentadas nos intervalos dos espetáculos principais, que incluíam árias (seguidilhas, cavatinas, modinhas, duetos, quartetos e outras) interpretadas pelos próprios cómicos. As farsas distinguem-se dos dramas por pertencerem ao género cómico e por contarem pequenas narrativas que tinham como principal intuito divertir.

³³¹ «Zulmira – Espertíssimo é este criado, inda que às vezes me encoleriza, outras me diverte com as suas graças» (CODAJP, V, f. 212).

O comentário de Zulmira, a primeira-dama, é feito para o público (visto que não há outras personagens em cena). No seguimento da peça, só tem sentido se esse comentário se for uma partilha com o público.

³³² No século XIX, o termo *entremez* caiu em desuso e passou a utilizar-se *farsa* para nomear as pequenas peças apresentadas, que poderiam ter árias e eram geralmente representadas nos intervalos do espetáculo principal (ver Sousa Bastos, *Dicionário do teatro*, p. 58).

Dentro deste género, Paula dá vida a personagens de classes sociais mais baixas, empregando nos seus diálogos várias expressões populares portuguesas e enriquecendo-as linguisticamente com a incorporação de outros idiomas: o espanhol nas seguidilhas³³³ (*Duas vezes somos meninos*, f. 147), o italiano nas falas de duas personagens oriundas da Saboia (*O urso*, f. 12) e o latim, repetido no bordão de Sanono em *O morto vivo*. O cómico de situação, marcado por cenas de pancadaria, de ciúmes, enganos e ardis, ocorre entre personagens designadas a partir de nomes caricatos, como Texugo, Pancrácio Mata-Ventos, Osório da Fonseca Adónis Casca de Astorga, Grotesco Sizário ou Sanono (entre outras). Geograficamente, duas farsas localizam-se em Lisboa e uma em Sacavém.

Texto para o palco

Os vários textos de Paula chegaram até nós em suportes distintos: os impressos e os manuscritos. Ainda que todos eles tenham sido concebidos com o palco em vista, o tipo de suporte implica finalidades diferentes: os impressos são, evidentemente, para leitura de lazer. Quanto aos manuscritos, eles poderão servir os dois propósitos: enquanto textos para leitura, encomendados por um interessado ou texto base para a tipografia, ou tratar-se, efetivamente, de texto para o trabalho de palco.

As marcas distintivas entre os dois tipos de texto (para leitura de lazer ou instrumento de trabalho) encontram-se nas indicações cénicas, que, no caso do texto para palco, descrevem, por vezes, não só as emoções das personagens, mas também os gestos dos atores, para que as movimentações sobre o tablado sejam naturais e a fim de assegurar a verosimilhança exigida pela cena.

Por exemplo, no manuscrito de *As duas famílias*, integrado na *Coleção de obras dramáticas*, uma didascália revela todo o jogo de cena necessário para criar a ilusão junto do espectador:

Ex.1) Honório tira um lenço para com ele suspender o sangue do braço e peito **por onde figura ter recebido o tiro** e entra com desesperação **no teatro** até que cede. E Matilde cai desmaiada em uma cadeira ou em terra, **como possa ficar mais naturalmente**. (CODAJP, II, f. 64; ênfase nossa)

Outra didascália descobre a realização dos efeitos sonoros:

Ex. 2) Dispara duas pistolas e se ouve o **estrondo dos verdadeiros tiros** que ao mesmo tempo **se dão dentro dos bastidores**. (CODAJP, II, f. 63v; ênfase nossa)

³³³ Seguidilhas são pequenas composições musicais alegres e animadas, cantadas em espanhol.

As didascálias no testemunho existente nos arquivos da Fundação Calouste Gulbenkian remetem para uma leitura de lazer, apesar de também conterem termos que remetem para o contexto cénico:

Ex.1) Matilde cai desmaiada. Honório tira um lenço para suspender o sangue do peito, corre pelo teatro arrebatadamente até que cede e cai. (f. 69v)

Ex. 2) Dispara duas pistolas. (f. 69v)

Na mesma peça, uma situação, que se reporta ao figurino do intérprete, deixa uma fala em aberto para ser completada de acordo com a situação em palco, que não está especificada no texto:

TOMASINA – Vinha vestido de... (*Conforme a cor de que se vestir o dito*). (CODAJP, II, f. 36)

O cotejo entre os três testemunhos de *O amo irresoluto* mostrou que no texto da *Coleção de obras dramáticas* há um maior número de didascálias do que nos outros dois. Em geral, as didascálias a mais no testemunho da *Coleção* acrescentam alguma movimentação de cena, mas na maior parte dos casos explicitam ações que se encontram subentendidas nas falas das personagens. O excerto seguinte de *O amo irresoluto* da *Coleção* apresenta didascálias que poderiam ser omitidas, por desnecessárias, e que estão ausentes dos outros testemunhos:

LÉSBIA – Aqui tendes rapé. (*Oferece-lhe tabaco.*)

ARMELINDO – Fico-vos muito obrigado. (*Aceita.*) (CODAJP, V, f. 154)

A presença deste tipo de didascália poderá ser evidência de um maior cuidado na informação prestada aos atores ou mesmo de um trabalho de direção de atores; ainda assim, não desmascara tão abertamente o jogo teatral como sucede no exemplo anterior, extraído de *As duas famílias*.

As diferenças entre os dois textos com a mesma proveniência (neste caso *As duas famílias* e *O amo irresoluto* da *Coleção*), redigidos ambos por António José de Paula, mostram que o autor não utiliza uma forma pré-definida de anotar o texto teatral, apesar de haver uma tendência para a explicitação da ação no palco, tanto nos textos originais como traduzidos.

Estilo de encenação

O gesto e a voz são características essenciais à representação que não deixaram de ser alvo de reflexão: Manuel de Figueiredo³³⁴, ao discorrer sobre a questão da verosimilhança e inverosimilhança, parece, por um lado, pretender representar a realidade elogiando os silêncios que são criados no palco, e que por vezes são portadores de maior significado do que as palavras, por outro, defende que a representação de gestos ou ações não significantes em palco deve ser omitida; Luís António de Araújo, teórico de teatro, dando primazia ao discurso, defende um teatro de caracteres, com personagens com traços psicológicos fixos, no qual não haveria lugar, por exemplo, para a vergonha num rei (Araújo, 1779). Outra reflexão relevante sobre teatro aparece no manuscrito anónimo de um artigo de cariz prescritivo sobre representação teatral para o *Jornal Enciclopédico*, de 1789³³⁵, mais centrado na prática teatral e na técnica do ator do que na dramaturgia: nele se elencam os tipos de vozes adequados a cada carácter, bem como os gestos que melhor exprimiriam as emoções principais – a alegria, o amor, o medo e o terror. A interpretação tinha cânones fixos que se aplicavam aos caracteres e às emoções, pautando-se Paula, com certeza, pelos modelos da sua época.

Durante o período em que Paula trabalhou nos teatros do Império Português, era dada grande importância à parte visual e monumental dos espetáculos. A magnificência dos telões, dos figurinos e da cena funcionaria, no seu conjunto, e a par das qualidades interpretativas do elenco, como um chamariz para o público. Os empresários das companhias procuravam, em suma, cativar o público publicitando os elementos visuais do espetáculo, mais do que propriamente o conteúdo dramático.

Paula, enquanto empresário da Companhia Portuguesa no Teatro S. Carlos, prometeu «vistas novas, assim como de um competente e assaz riquíssimo vestuário» (*LNTSC 29 e 30), peças ornadas com «um numeroso Corpo de Tropa tanto de Infantaria, como de Cavalaria, assim como de instrumentos bélicos» (*LNTSC 28) e um «agradável maquinismo» (*LNTSC 26). Durante a época em que Paula esteve no Teatro S. Carlos, este foi equipado com «uma máquina de iluminação, que os empresários do mesmo teatro mandaram construir para se ficar gozando todo o espetáculo com a maior

³³⁴ Manuel de Figueiredo, [*Poesia e outros textos*], ms. BNP, COD. 4477 e 4488.

³³⁵ ANTT/ RMC, cx. 460.

claridade possível, sendo o único fim dos seus desejos e desvelos agradar em tudo e por tudo ao respeitável público» (*LNTSC 27).

António José de Paula explorou, portanto, a fim de assegurar verosimilhança, muitos recursos cénicos em quase todos os estilos de peça. Nas tragédias, onde se procuram criar ambientes mais dramáticos e emocionalmente cativantes, fez uso de: mudanças de cenário, utilização de maquinaria de cena, nomeadamente de alçapões, para elevação e aparição de elementos em cena, e de elementos praticáveis (portas, por exemplo); efeitos visuais (como, por exemplo, o fumo, a escuridão); efeitos sonoros (como, por exemplo, explosões, trovões, instrumentos bélicos – tambores, cornetas); adereços e cenografia (como, por exemplo, canhões, tendas, casas, varandas, selvas, entre outros); e investiu ainda, como atrás se salientou, na presença de muitos figurantes em cena, sobretudo exércitos nas cenas de batalha.

Nas comédias de magia, os recursos cénicos procuravam provocar o deslumbramento e o espanto dos espectadores. Em *D. João de Espina em França – Terceira parte*, além dos recursos visuais nomeados anteriormente e da transformação de cenários, adereços e figurinos à vista, há objetos voadores, nomeadamente cadeirinhas que transportam atores e mesmo uma sala com os intérpretes no interior.

De igual modo, nos dramas, a finalização de peças com glórias, acompanhadas de música e coros, pretendia captar a empatia dos espectadores.

Nas comédias, o uso de adereços e de maquinismos teatrais é mais reduzido, sendo dada grande importância aos figurinos, que permitem que as personagens com nova roupagem tenham uma figura risível, dando azo a enganos e trocas de identidade.

Paula faz, no entanto, poucas descrições de figurinos na caracterização das personagens, possivelmente porque a existência de personagens tipo (por exemplo, o galã, a primeira dama, o barbas, etc.) obrigava a uma roupagem identificativa das mesmas. Apenas são apontados pormenores quando relevantes para o prosseguimento da ação. Retome-se o exemplo de *As duas famílias*, em que a personagem é desmascarada pela descrição do seu vestuário³³⁶ ou o figurino de Leonor, em *O Sepúlveda*, feito de folhas de árvores (CODAJP V, f.53).

Os adereços são, na obra de Paula, fundamentais para o desenvolvimento ou criação de intrigas: o retrato para o reconhecimento, o punhal para homicídios e

³³⁶ Veja-se a didascália que acompanha a fala de Tomasina, referida anteriormente (CODAJP, II, f.36).

suicídios, as cartas que desvendam segredos antigos, o vinho que origina os momentos de embriaguez, entre outros.

Quanto à técnica de representação dos atores, o único documento digno de menção é, novamente, o soneto de Bocage «Ao ator António José de Paula», no qual os versos

Tem gesto fanfarrão, alma pequena,
Mas o peito é flamante, o traje é rico.

Faz caretas ao povo em ar de nico,
C'o retrato de um burro avilta a cena;
Pede chá, e café, tinteiro, e pena,
Temo que alguma vez peça o penico! (Bocage, 1875, p. 353. *FS 5)

criticam um tipo de representação exagerado, em que a gestualidade do ator não se coadunaria com o tipo de personagem que representava («Tem gesto fanfarrão, alma pequena,/ Mas o peito é flamante»); em que a sumptuosidade do figurino seria uma característica do ator e não da personagem; em que o cómico era conseguido pelo abuso de caretas e adereços de cena, alguns deles considerados despropositados, como o retrato de um burro³³⁷. Os versos de Bocage apontam ainda para um estilo de espetáculo de baixa qualidade, com pouco aprumo e inconsistente, em que se procuraria o agrado do público através de recursos fáceis e risíveis (como a possibilidade de colocar um penico em cena).

A descrição de Ruders dos espetáculos no Teatro da Rua dos Condes, enquanto Paula era empresário da companhia que aí atuava, vai ao encontro dos versos de Bocage, reprovando a interpretação dos atores, especialmente nas comédias:

Os atores não deixam de ter a sua habilidade, mas no cómico – enredo e interpretação – são, quase sempre, do género mais baixo. Às vezes também representam tragédias e comédias, mas o que lá se prefere são os dramas, cujo assunto é tirado da vida ordinária, e em que o sério e o ridículo se alternam incessantemente. (Ruders, 1981, p. 96)

No que concerne às tragédias, e talvez também devido a uma melhor compreensão do teatro que se fazia em Portugal, após assistir a mais espetáculos, Ruders parece mudar de opinião, ao aplaudir positivamente os atores e espetáculos do Teatro da Rua dos Condes:

Por causa da distância só raras vezes vou a este teatro [Teatro da Rua dos Condes] apesar de nele trabalharem muitos atores de merecimento e que dia a dia com a prática,

³³⁷ Manuel de Figueiredo refere o aparecimento de um burro numa apresentação do *Esposo fingido*, em data anterior a março de 1775 (*apud* Silva I. F., *Dicionário bibliográfico português* [tomo VI], 1862, p. 278). Será este o burro a que Bocage alude?

vão aperfeiçoando os seus talentos. Entre as melhores peças que, ultimamente, foram levadas à cena, devo notar uma que se intitula *José II, Imperador da Alemanha*. Todos os artistas que nela tomam parte, compreendendo os homens que fazem papéis de mulher, cumprem bem o seu dever e, em regra, não representam mal. (Ruders, 1981, pp. 114-115)

Tanto pela diversidade de estilos literários e forma de escrita como pelas ideias veiculadas pela crítica coetânea, não se pode enformar a obra literária e as «encenações» de Paula em apenas uma tipologia ou estilo. Podemos apenas concluir que o seu esforço «para que os espectadores fiquem satisfeitos assim dos dramas que se propõe fazer executar, como das suas decorações» (*GL 8) terá sido recompensado pelo aplauso da maioria do público.

EDIÇÃO CRÍTICA DA COLEÇÃO DAS OBRAS DRAMÁTICAS DE ANTÓNIO JOSÉ DE PAULA (TOMOS II E V).

Objeto

A *Coleção das obras dramáticas de António José de Paula* seria composta por um mínimo de cinco tomos manuscritos, de que se conhecem apenas o II e o V. Estes dois volumes encontram-se na Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com as cotas OMGAR254p e OMGAR255p, respetivamente, onde integram o espólio do professor Osório Mateus.

A homogeneidade dos materiais de escrita e suporte, bem como da caligrafia e da ortografia, e a própria ordenação dos textos em cada volume indiciam que terão sido copiados de forma contínua. São cópias limpas, em letra cursiva, sem emendas posteriores e com poucas correções no momento da redação. Não há como saber se estamos perante documentos autógrafos, uma vez que não se conhece a caligrafia do autor, apenas assinaturas em documentos oficiais.

A datação dos manuscritos reveste-se, pois, de alguma dificuldade. Se forem autógrafos podemos estabelecer o intervalo de entre 1786 – início provável da sua estadia no Brasil, aqui referido, – e 1803 – o ano da sua morte. Se os manuscritos são alógrafos, então, a data de execução pode avançar no tempo até 1834, ano da morte de Manuel Batista de Paula, que se sabe ter sido o seu possuidor.

Estes dois tomos revelam-se imprescindíveis para o estudo da biografia e obra do autor. Neles encontram-se peças de que não há outro testemunho ou registo, a par de outras de que se conhecem testemunhos de autoria não explícita e que podem agora ser integradas na obra dramática de António José de Paula. Além disso, contêm a única informação de carácter pessoal redigida pela mão do autor.

A dimensão dos volumes é de 15,5cmx20cm. As folhas, de tom amarelado, apresentam danos causados por vermes, maioritariamente nas margens, que ocasionalmente ferem o texto. A encadernação original era em carneira e estavam em bastante bom estado. Os dois volumes foram adquiridos num alafarrabista de Lisboa pelo prof. Osório Mateus, que posteriormente os doou à Faculdade de Letras da

Universidade de Lisboa. Os tomos foram objeto de restauro em 2011, recebendo nova encadernação e tendo os fólhos danificados sido remendados com papel de arroz. No entanto, a encadernação demasiado apertada e o excesso de cola utilizada dificultam a contagem dos cadernos de cada um deles, a abertura dos volumes e a leitura dos textos na medianiz. Na altura da aquisição foram feitos microfílm, mais tarde digitalizados, que poderão ainda obviar proveitosamente ao restauro de 2011.

Tomo II

O tomo II da *Coleção das obras dramáticas* é composto por 169 fólhos, escritos frente e verso³³⁸, numerados³³⁹ de 1 a 95 e de 1 a 74³⁴⁰.

Contém:

- Folha de rosto (f.1).
- Prólogo / Epístola (ff. 2-4)
- Índice (f. 4v)
- *Virgínia* (ff. 5-47)
- *Vieira, restaurador de Pernambuco* (ff. 48-93v)
- *As duas famílias* (ff. 1 [96]-74v [169v])

Na folha de rosto no canto superior direito está inscrito «Já lemos. Bap.^{ta}» e no centro do fólho, por baixo do título *Coleção das obras dramáticas de António José de Paula – tomo II*, encontra-se a inscrição «Já leu a M.^a. = Bap.^{ta}».

Tomo V

O tomo V da *Coleção das obras dramáticas* é composto por 220 fólhos, escritos na frente e no verso³⁴¹, não numerados.

Contém:

- Folha de rosto [f.1]
- Prólogo / Epístola [ff.2 - 3]
- Índice [f.3v]
- *O Sepúlveda* [ff.4 – 58]

³³⁸ À exceção dos fólhos 1v, 47v, 48v e 94 a 95v, que se encontram em branco.

³³⁹ O aparo efetuado para a encadernação de 2011 eliminou alguns algarismos, nos fólhos 2, 3-8, 10,11, 29, 45, 46, 49, 50, 78-81, [107] 12, [112] 17, [114] 19 e [115] 20.

³⁴⁰ Esta última numeração corresponde à da última peça, que não segue, portanto, a do restante volume.

³⁴¹ À exceção dos fólhos 1v, 58v-59, 60, 60v, 140v, 141, 142v e 221v, que se encontram em branco.

- *A vingança* [fl. 60 - 140]
- Lista de personagens espúria de *O irresoluto* [f. 141v]
- *O irresoluto* [ff. 142 - 220]

Na folha 4, após o título *Tragédia intitulada O Sepúlveda* encontra-se a frase «Pertence ao sn.^r Manoel Bap.^a de Paula» escrita por mão, pena e tinta diferentes. O facto de o nome apresentar rubrica poderia levar a pensar que se tratasse de uma assinatura autógrafa do herdeiro de António José de Paula. No entanto, os documentos que pude consultar assinados por Manuel Batista de Paula carecem da rubrica, pelo que não foi possível fazer a onfirmação. Uma vez que a frase se encontra inscrita no rosto da primeira peça do tomo permite conjecturar ser marca de posse do volume e não apenas da peça.

O contexto de redação e receção

Cada um dos volumes tem a abrir uma epístola dirigida à «sábua Lucinda», assinada pelo «vosso Alceste». De ressonância, obviamente, arcádicas, os nomes «Lucinda» e «Alceste», não me permitiram, no entanto, associar o nome de António José de Paula a nenhuma das assembleias literárias lisboetas e brasileiras na transição do século XVIII para o XIX, nem identificar o de Lucinda³⁴².

Nestas cartas o autor pede a Lucinda que faça circular os textos, talvez em leitura pública, pelos elementos do seu círculo literário e que lhe dê conta dos «diferentes pareceres dos alunos da vossa academia»³⁴³ (CODAJP, V, f.3).

São ainda mencionados como membros dessas reuniões intelectuais um francês, «capitão Berarde», detrator da obra de António José de Paula, um «doutor Pinto», entusiasta da mesma, e um «abade crítico», teórico do teatro e autor de tragédias, de uma corrente estética diversa da de Paula. As informações constantes destas epístolas/textos introdutórios aos volumes revestem-se de importância para a biografia do autor e para sua inserção no espaço sócio-cultural do seu tempo, de que tratei no capítulo *Poética de António José de Paula*.

³⁴² Ver nota 314.

³⁴³ Pelo que nos é dado a entender, os restantes volumes da *Coleção* também terão sido entregues a Lucinda para apreciação.

Os textos

Prólogo do tomo II

Seguindo um modelo que se repetiria, o texto que Alceste envia a Lucinda a abrir o tomo II da *Coleção das obras dramáticas de António José de Paula* responde em parte a um recebido, que se perdeu. Institui-se como declaração de intenções em relação à fortuna editorial da sua obra: votá-la ao esquecimento «no fundo das gavetas». Uma razão fundamental está na base desta atitude: o receio do escárnio que a exposição pública acarreta, se bem que o êxito dos palcos pudesse ser replicado nos prelos. O receio de António José de Paula é fundado por uma polémica que estaria em voga sobre os conceitos de autor e de original e para a qual Paula convoca os preceitos de Edward Young³⁴⁴.

Motivado por uma atitude pragmática para suprir a criação de textos para apresentação nos seus teatros, Paula insurge-se contra o excesso de traduções que, segundo ele próprio, seriam fomentadas por críticos estrangeiros. É nesse contexto que refere a controvérsia que a sua peça *O casamento da vingança* (de que não se conhece nenhum testemunho) suscitara entre críticos, tendo Lucinda que defender o autor dos ataques de um capitão Berarde.

Do ponto de vista da sua produção dramatúrgica, para além do título atrás referido, este texto preliminar cita a tragédia *Cleópatra*, também ela hoje perdida, de uma escola estilística oposta à peça homónima do «nosso abade crítico».

No final do texto enuncia resumidamente as peças que integram o volume.

Virgínia

Segundo os dados históricos da Antiga Roma, durante o Segundo Decenvirato (450 a.C.), liderado por Ápio, o povo romano fica insatisfeito com a governação dos decênviros que, na opinião da população, tentavam regressar ao poder autocrático dos reis de Roma, depostos algumas décadas antes.

Em 451 a.C., Ápio demonstra interesse por Virgínia, uma plebeia, filha de Virgínio, respeitado centurião, e noiva de Icílio, um antigo tribuno da plebe. Quando ela o rejeita, Ápio ordena que um dos seus clientes³⁴⁵, Cláudio, alegasse que ela era sua

³⁴⁴ Ver *António José de Paula no teatro português, Poética de António José de Paula*.

³⁴⁵ Na Antiga Roma, cliente era o termo utilizado para designar aquele que estava sob a proteção de um patrício romano.

escrava, podendo, então, sequestrá-la. A multidão no Fórum Romano opôs-se, pois tanto Virgínio quanto Icílio eram homens bastante respeitados, e forçou Cláudio a apresentar o caso perante os decênviros liderados por Ápio. Virgínio foi convocado para defender sua filha. Icílio, depois de ameaçado, conseguiu que Virgínia fosse levada para casa enquanto a corte esperava pela presença do seu pai. Ápio ainda tentou que os seus aliados intercetassem os mensageiros enviados para convocá-lo, mas não atingiu o seu objetivo.

Quando Virgínio chegou com os seus aliados, dois dias depois, Ápio não permitiu que ele falasse e declarou que Virgínia era, de facto, escrava de Cláudio. Ápio tinha trazido consigo uma escolta armada e acusou os cidadãos ali reunidos de sedição. Os aliados de Virgínio deixaram, então, o Fórum para não alimentar a violência e Virgínio implorou o direito de questionar a sua própria filha. Ápio concordou. Ao ser-lhe dada essa oportunidade, Virgínio decidiu assassinar Virgínia, por acreditar que aquela era a única forma de ela conservar a sua liberdade. Virgínio e Icílio foram presos, mas os seus aliados atacaram os lictores. O caos levou à deposição dos decênviros e ao restabelecimento da normalidade na República Romana.

Paula retoma este episódio histórico, iniciando a sua peça com o desagrado de Horácio e Valério com o governo de Ápio. Centra-se no rapto de Virgínia, depois de esta recusar a sua proposta. No entanto, antes do rapto, Flávia, mulher honrada e oposta a Ápio, substitui-a e é raptada em seu lugar, tendo Virgínia a oportunidade de escapar. Icílio decide juntar-se a Horácio para depor o déspota.

Virgínio, quando regressa a Roma, ao saber do rapto de Virgínia, decide vingar a honra da sua filha, tirando-lhe a vida, por julgar que tinha sido desonrada. Toma posteriormente conhecimento de que a virtude de Virgínia estava intacta e de que executara a própria filha por engano. Culpa Ápio pelas suas mentiras e ações tirânicas e, juntamente com Horácio, Icílio e outros romanos, depõem Ápio e constituem novo governo para Roma.

A tragédia de Paula, dividida em três atos, está escrita em versos hendecassílabos brancos, com rima emparelhada nos dois versos finais dos dois primeiros atos.

OS DOIS – Oh anjo vingador! Nume da morte
amparai, defendei a nossa sorte. (f.21v, final do 1º ato)

ICÍLIO – Deuses, onde está a vossa piedade?

TODOs – É tempo de vencer a crueldade. (ff.36v-37, final do 2º ato)

Paula sobre o seu próprio texto diz: «Remeto-vos a tragédia de *Virgínia*, vede se cheguei a pintar o carácter romano nesta obra» (CODAJP, II, f.4), o que indicia tratar-se de uma composição sua. Não foi possível identificar nenhum texto de partida do qual Paula tenha traduzido ou vertido para português.

Apenas o prólogo se reconhece como sendo uma tradução abreviada do episódio histórico da eleição e afastamento dos decênviros e morte de Virgínia relatada pelo Abade Millot (1726-1785) em *Éléments de l'histoire générale* (1772-1783). Paula refere que irá seguir a narrativa segundo a informação prestada por Millot. No entanto, é notório que acrescenta bastantes elementos à história contada pelo historiador francês, não só por estender os três parágrafos de Millot em três atos, como ao adicionar uma nova personagem, que não se encontra noutras narrativas históricas: Flávia, esposa de Lúcio Sesínio Dentato, que irá salvar Virgínia do rapto orquestrado por Ápio e que se evidenciará como «mulher guerreira», personagem-tipo que se encontra noutras peças de Paula.

A peça tem influências do romantismo, talvez trazidas por Edward Young, que foi um dos grandes percussores, numa narrativa em que as ações das personagens são regidas pelos sentimentos e pela moral. Apesar de a história se situar na antiga Roma, há cenas que decorrem num ambiente tipicamente romântico: um cemitério, à noite, onde as personagens julgam ver espíritos do passado entres os túmulos.

A personagem de Flávia e consequente episódio distingue a tragédia de Paula das várias tragédias que foram elaboradas ao longo do tempo sobre o mesmo tema e que não a incorporam, tal como a qualquer outra personagem feminina com as mesmas características combativas.

A peça ocupa 43 fólios do volume, sendo este o testemunho único conhecido do texto. Não há registos ou indícios de que tenha sido impressa ou representada.

Não se encontrou uma outra versão portuguesa coeva à de Paula, no entanto, posteriormente surge a tragédia homónima de Manuel Caetano Pimenta de Aguiar (1765-1832), impressa em 1816³⁴⁶ (ano da aprovação do manuscrito³⁴⁷), e um libreto de

³⁴⁶ Manuel Caetano Pimenta de Aguiar. *Virgínia*. Lisboa: Imprensa Régia, 1816.

³⁴⁷ Manuel Caetano Pimenta de Aguiar. *Virgínia* (ms.), ANTT/RMC, cx. 248, n.º 765, com autorização de impressão de 10 de março de 1816.

uma ópera com o mesmo título, para se representar no Teatro de S. Carlos, com texto de António Profumo e música de António Luís Miró³⁴⁸, publicado em 1840.

No estrangeiro o episódio de Virgínia deu origem a várias peças de teatro ao longo dos tempos, com maior incidência no século XVIII, onde não só a figura de Virgínia, como também a de Ápio e de Virgínio serviram de protagonistas a várias tragédias³⁴⁹.

Todas estas versões apresentam diferentes facetas do episódio histórico, convocando elencos distintos para a sua narrativa e mudando o foco do drama paterno ou do amor passionai para o conluio político. As personagens que se mantêm nas várias peças são Ápio, Cláudio, Virgínia, Virgínio e, em algumas, Icílio.

Vieira, restaurador de Pernambuco

Vieira, restaurador de Pernambuco é uma peça centrada na figura histórica de João Fernandes Vieira, nascido na Ilha da Madeira em 1613 e celebrado pela vitória sobre os holandeses na batalha do Monte das Tabocas e da Casa Forte, marco do fim do poderio holandês nas terras de Pernambuco, no Brasil.

A ação da peça centra-se na batalha da Casa Forte: os holandeses, após algumas derrotas militares, decidem atacar as casas dos proprietários que a eles se opunham. Raptam as mulheres dos portugueses sublevados e aprisionam-nas na casa de D. Ana Pais. É neste momento do episódio histórico que tem lugar a peça de Paula.

João Fernandes Vieira dirige-se, com os capitães e as tropas, para a Casa Forte para resgatar as mulheres. No caminho encontra Maria, sua esposa, que conseguira escapar e, embrenhada na floresta com os seus escravos, procurava socorro para as suas compatriotas.

Dentro da Casa Forte, estão presas D. Antónia Bezerra Berenguer e D. Isabel de Góis e os seus carcereiros, Henrique Haus e João Blaer. Henrique Haus apaixona-se por Antónia, mas esta despreza-o e não teme recusar as suas ofertas, chegando a ousar

³⁴⁸ Antonio Profumo (lib.), António Luiz Miró (comp.). *Virgínia: drama trágico em dois atos para se representar no real teatro de S. Carlos*. Lisboa: Tipografia Lisbonense, 1840.

³⁴⁹ Alguns dos autores que se debruçaram sobre o tema foram: Antoine Le Blanc de Guillet (1730-1799), 1781, *Virginie*; Jean-François de La Harpe (1739-1803), 1786, *Virginie*; John Webster (c.1580- c.1634), 1659, *Appius and Virginia*; John Moncreiff, 1755, *Appius: a tragedy*; Mairé (1604-1686), 1635, *Virginie*; Michel Le Clerc (1622 - 1691) *La Virginie romaine*, 1645; Jean Galbert de Campistron (1656 – 1723), *Virginie*, 1683; Doigny du Ponceau (1750-1830), *Virginie ou le decemvirat*; J.-B. Sanchameau (17.. – 18..), 1794/95, *Les decemvirs*; Juan de la Cueva (1543-1612), 1580, *Tragedia de la muerte de Virginia y Appio Claudio*. Não se esgotam nesta listagem as obras produzidas sobre este tema e personagem.

apunhalá-lo. João Blaer, por seu lado, apenas mostra desprezo para com as duas prisioneiras, aconselhando Henrique Haus a tratá-las como despojo de guerra e matá-las.

João Fernandes Vieira, com a sua comitiva, cerca a Casa Forte e pede a rendição dos holandeses, mas estes não cedem. Dentro da casa, D. Antónia oferece-se para ir à janela pedir aos portugueses para não os atacarem, mas quando aí chega exorta os soldados a combaterem o inimigo sem se ocuparem da vida dela e das outras portuguesas. Os portugueses disparam, incendiando o edifício, e obrigam Henrique Haus e os seus homens a renderem-se, salvando simultaneamente a vida das mulheres portuguesas.

A peça tem origem num episódio histórico – a Batalha da Casa Forte, a 17 de Agosto de 1645, parte da Restauração de Pernambuco pelos portugueses aos holandeses –, e numa personalidade histórica, João Fernandes Vieira (1613? – 1681).

João Fernandes Vieira terá ido para Pernambuco bastante jovem, com cerca de 10 anos, onde exerceu vários mesteres. Gradualmente foi ascendendo na escala social, dedicando-se sempre à atividade comercial. Opôs-se à Segunda Invasão Holandesa do Brasil, em 1630, mas depois de o Recife ser tomado, aceitou o cargo de escabino da cidade de Maurícia (nome do Recife sob a ocupação holandesa), tendo conhecido pessoalmente Maurício Nassau, o governador da cidade. Nesta época enriqueceu bastante.

Poucos anos depois revoltou-se contra o poderio holandês, tendo liderado uma força portuguesa que recuperou os domínios de Pernambuco para a Coroa Portuguesa. Consequentemente, ocupou vários cargos, entre eles o de Governador e Capitão-Geral da Capitania da Paraíba (1655-57) e, mais tarde, o de governador e Capitão-general de Angola (1658-61).

O tema da restauração de Pernambuco não foi encontrado em peças coevas ou anteriores. No entanto existem duas peças sobre a restauração da Baía aos portugueses, de 1625. Uma de Lope de Vega, intitulada *El Brasil restituído*, escrita em 1625 e outra do português Juan Antonio Correa, intitulada *La pérdida y restauración de la Bahia de Todos los Santos*³⁵⁰, publicada em 1670 (Peres, 2003).

³⁵⁰ A peça está escrita em castelhano, não só por ser uma língua comum do teatro do séc. XVII, mas também por ter sido realizada durante a União Ibérica.

A peça de Lope de Vega tem lugar durante as batalhas, inclui personagens portuguesas e espanholas, com pouca fidelidade histórica, e personificações que representam o Brasil, a Heresia, a Fama e a Religião Católica. As batalhas são recontadas através das personificações que tanto narram o sucedido como o que há de suceder.

Juan Antonio Correa, por seu lado coloca as personagens, portugueses (soldados, capitães e povo) e holandeses nos momentos de conflito, tal como Paula, usando de algum pitoresco e cómico³⁵¹.

Como já foi referido anteriormente³⁵², esta tragédia pode ter sido apresentada no Recife ou Olinda, tendo possivelmente sido escrita tendo em conta o contexto histórico local de Pernambuco. A sua representação poderá ter sido antecédida do poema redigido por António José de Paula dedicado ao público e ao governador da província pernambucana, embora se desconheça se se trata de José César Meneses ou Tomás José de Melo.

O conteúdo da tragédia demonstra uma vivência da cultura da colónia brasileira, pois além de remeter para episódios da história local (evento do Boi Voador³⁵³, batalha da Casa Forte, batalha do Monte das Tabocas), inclui vocabulário que se reporta à cultura indígena (por exemplo: tapuias (tribos indígenas); tabocas (flora local); e outras referências locais: rio Capibaribe, bairro da Várzea e Apipucos).

A peça desenrola-se em dois cenários: dentro da casa (onde se encontram as portuguesas reféns e os holandeses) e no exterior (a selva densa e o redor da casa, onde está João Fernandes Vieira e a suas tropas). No ato V estes dois espaços coexistem, desenrolando-se a ação em dois planos.

Como noutras peças de Paula sobre episódios bélicos, são apresentados em palco cenas de luta, duelos de espadas, canhões, inúmeros soldados, além do recurso a

³⁵¹ Sobre esta peça ler *Uma peça desconhecida sobre os holandeses na Bahia* de José Carlos Lisboa (Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Instituto Nacional do Livro, 1961), onde se encontra a transcrição do texto castelhano e a tradução para português.

³⁵² Ver cap. *Poética de António José de Paula*, na *Parte I*.

³⁵³ Na cidade do Recife, sob o governo de conde João Maurício de Nassau (1637-1644) foram construídas duas pontes sobre o rio Capibaribe. A 28 de Fevereiro de 1644 foi concluída uma das pontes, para cuja inauguração Nassau cobrou o pagamento de uma «portagem» e, a fim de obter um maior número de pessoas (e de receita), anunciou que um boi iria voar do outro lado da ponte. Conta a história que através de cordas e de um falso boi feito de palha se criou a ilusão de que um boi atravessou os céus a voar. Com este «engano» obteve Maurício de Nassau um avultado rendimento.

elementos sonoros (explosões, derrocadas, toque de caixa e marcha marcial) e visuais (por exemplo: fumo, fogo).

Esta é uma das primeiras peças teatrais históricas de tema brasileiro escrita em português³⁵⁴, ainda no período do esboço de uma identidade própria. Nesta peça a luta pelo território do Recife é entre holandeses e portugueses, no entanto, por diversas vezes, as personagens femininas são adjetivadas de «americanas», como sinónimo de brasileiras, como se essa correspondesse à sua nacionalidade, e Vieira refere-se ao território como «este nosso Brasil»:

Tremo e pasmo do número de crimes, de delitos que este nosso Brasil tem suportado.
(f.90)

Apesar de todas as lutas pela libertação de um território se centrarem na oposição entre «residentes» e «ocupantes» não há nesta peça indícios de que Paula tenha sido influenciado pelo espírito independentista coevo e estabeleça algum paralelismo com lutas independentistas brasileiras, das quais a Revolução Mineira, em 1789, ocorreu na altura em que Paula se encontrava no território.

A dependência da cultura em relação ao poder apenas permite que na peça se faça o elogio dos valores nacionais oficiais: governação, monarquia e religião católica. A defesa dos valores cristãos é feita por oposição ao dos holandeses, que são caracterizados como um povo sem respeito pelo seu líder, bárbaros e sem valores cristãos, sendo os portugueses retratados como um povo que respeita o seu monarca, altruísta, corajoso, católico e justo.

As personagens que mais se destacam são João Fernandes Vieira, naturalmente, D. António, D. Isabel e Maria, esposa de Vieira, que, sendo mulheres, representam a resiliência da coragem quando se defendem valores mais altos: o país e a religião.

Tal como noutras peças com protagonistas masculinos, acabam por ser as mulheres a desempenhar os papéis mais marcantes, pois nelas a dualidade fragilidade e coragem permite maiores momentos de trágico.

O discurso das personagens, em tom poético e grandiloquente, imprime a toda a peça o carácter épico próprio do canto dos feitos lusitanos. As descrições das batalhas

³⁵⁴ Desconhecendo a existência da peça *Vieira, restaurador de Pernambuco*, o estudioso José Lisboa afirma no prólogo à edição crítica do texto de Juan Correa: «a luta em Pernambuco, que sabemos muito mais dramática, duradoura e profunda, não teve a consagração teatral que proporcionadamente se lhe devia. Não nos consta que na época se escrevesse ou representasse qualquer obra espanhola, portuguesa ou brasileira, em torno da invasão holandesa e da reação vingadora que mobilizou os três povos.» (Lisboa, 1961, p. XIII)

são muito vividas, repletas de pormenores que parecem decalcados da experiência pessoal.

O texto, em verso hendecassílabo branco, oferece em várias ocasiões rimas emparelhadas ou cruzadas entre dois versos, por vezes mais. A rima surge em momentos mais intensos, quer pela ação dramática (assassinatos, perpetrados ou tentados, por exemplo), quer pelas ideias ou emoções expressas.

No tomo II da *Coleção*, a peça é antecedida de dois sonetos do poeta pernambucano Manuel de Sousa Magalhães (1744-1800), um deles em louvor e defesa de Paula. É louvado o génio do dramaturgo e também é feita uma reafirmação da sua autoria da peça em questão. A existência destes poemas permite datar a redação da tragédia como anterior a 1791 (data que corresponde ao regresso do Brasil³⁵⁵).

Como foi dado a entender no «Prólogo – Carta a Lucinda» do volume V, Paula, em tempos anteriores, procedera à defesa dos seus próprios textos, nomeadamente sobre a afirmação de que algumas obras são efetivamente da sua autoria. Um dos títulos defendidos foi *O Sepúlveda* (CODAJP, V, ff.2v-3), que terá sido alvo de ataques durante a permanência no Rio de Janeiro, e outro, possivelmente, *Vieira*. O soneto de Manuel de Sousa Magalhães evidencia que, também relativamente a esta tragédia Paula, terá tido a necessidade de afirmar a sua identidade como autor.

O seu louvor António cantar quero
foi venturoso o teu alto destino
pois excedendo ao Trácio ao latino
ao Vieira tu cantas novo Homero.

É tua a obra, é tua, eu assevero
Bem o mostra o discurso peregrino,
inda apesar do louco desatino
de uma inveja fatal, de um ódio fero.

Oh, quanto o digno herói eternizaste
na frase singular, no estilo puro
que já do sacro louro te c'roaste.

É tua, é tua mesma, eu o asseguro,
essa obra que escreveste e recitaste
e *in verbo sacerdotis*³⁵⁶ eu o juro. (f. 51v-52)

³⁵⁵ Ou início de 1792, o que é menos provável, pois nesta data Paula estaria a partir do Brasil e não haveria tempo para a redação da peça, avaliação da mesma negativamente e posterior redação de sonetos elogiosos em defesa do autor.

³⁵⁶ «In verbo sacerdotis» é a expressão de juramento prestado por eclesiásticos regulares.

O facto de um membro da cultura literária brasileira setecentista dedicar um poema ao empresário português, mostra-nos que Paula se movia no meio cultural brasileiro, contactando com poetas da colónia, provavelmente participando em assembleias onde mostraria os textos aos seus congéneres – e asseverava a sua autoria.

Não se conhecem outros testemunhos nem quaisquer referências à edição ou representação do texto.

As duas famílias

Aleixo, pai de Rosaura e Gustavão vê-se na situação de ter de interferir no casamento dos filhos, porque nenhum dos dois honra os votos que fez ao seu cônjuge. Gustavão, jogador inveterado, vende os móveis e joias da esposa, Matilde, para pagar dívidas, deixando a consorte aflita com as suas ausências sistemáticas em casas de jogo. Matilde, apesar das demonstrações óbvias da falta de carácter de Gustavão, insiste em acreditar na sua bondade.

Rosaura, casada com Rodrigo, dedica-se também ao jogo e às academias. Despreza o marido e Matilde, que considera insonsa e falsa.

Honório, amigo de Gustavão, promove as jogatanas e os casos amorosos deste último. No secreto intuito de se aproximar de Matilde, faz correr o boato de que Matilde trai Gustavão com Florindo, amigo da família, conseguindo convencer o marido desta a enviá-la para a sua casa de campo. Entretanto, Gustavão apaixona-se por Tomasina, uma rapariga simples, que é escondida sob falsos pretextos em casa de Aleixo, de quem, posteriormente, se descobre ser afilhada.

Gustavão, quando não encontra Tomasina, culpa Matilde pelo sucedido e dispara sobre ela, tentando matá-la. Ainda assim, Matilde desculpa o marido, convencendo-se de que mereceu a sua fúria.

Gustavão e Rosaura, ao assistirem às provas de amor inabalável de Matilde, admiram a sua pureza e bondade e ambos se reabilitam.

A peça termina com a bênção do pai aos dois casamentos.

Sobre *As duas famílias* lê-se o seguinte no prólogo a Lucinda: «(...) n'*As duas famílias* [vede] a naturalidade, a sustentação dos caracteres, em suma, o vício castigado e a virtude triunfante (...)». Paula não fornece qualquer tipo de informação extra sobre a comédia, que possa esclarecer a sua génese, sucesso nos palcos, etc.

Como era comum na época, muitos dos escritos tidos como originais são, por vezes, adaptações de textos de outros autores. Relativamente a *As duas famílias*, apesar de não se conhecer nenhum outro texto que apresente as mesmas personagens, há alguns pontos de contacto entre esta peça e outros textos dramáticos.

Em primeiro lugar, há uma referência que remete para o título da ópera *La contessa di Bimbinpoli*³⁵⁷, ópera jocosa, da autoria de Giovanni Bertati (libretista italiano, 1735-1815), estreada no Carnaval de 1772 em Veneza³⁵⁸:

Sem declarar-lhe quem eu era, comovido de fingida compaixão lhe expus a grande fortuna que se lhe oferecia em ser admitida em o número das criadas da Condessa de Bembipolle. (CODAJP, II, f.111)

A referência é *en passant*, mas a singularidade do nome não deixa de remeter para o espetáculo apresentado no Teatro da Rua dos Condes no Carnaval de 1773. Na apresentação em Portugal, tal como em Veneza, o papel da Condessa foi representado por Anna Zamperini, «diva» teatral da segunda metade de setecentos de grande notoriedade.

Apesar de os enredos das duas peças não terem quaisquer pontos de contacto, a ingerência da ópera de Bertati na comédia de Paula permite, pelo menos, datar a produção de *As duas famílias* para data posterior a 1772 (caso tivesse havido contacto com o original), mas mais provavelmente posterior a 1773.

A segunda situação manifesta-se na invocação de personagens de outras comédias, como Coralina, de *La serva amorosa* de Goldoni e, Lésbia, de tantas outras peças.

TOMASINA – O céu permita que assim suceda, mas não tenho essa dita. Isso é bom é para Coralina e Lésbia que se casaram com pessoas muito ricas e fidalgas por serem bonitas, porém, eu que sou feia... (f. 122v).

A presença de personagens de outras peças (Condessa de Bembipolle, Coralina e Lésbia) confere atualidade aos diálogos (no tempo coevo), cria mais empatia com o público/leitor ao remeter para referentes do seu universo dramático e, por outro lado, situa temporalmente a peça em questão.

A intertextualidade de *As duas famílias* ocorre ainda com a comédia *Le père de famille* de Diderot, de onde parece decalcar a estrutura familiar das personagens e a

³⁵⁷ Giovanni Bertati, *La contessa di Bimbinpoli, dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel teatro della Rua dos Condes in Lisbona, nel carnevale dell'anno 1773*. [Lisboa]: Stamperia Real, 1773.

³⁵⁸ Giovanni Bertati, *La contessa di Bimbinpoli : dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro Giustiniani di S. Moisè il carnevale dell'anno 1772*. Veneza: Presso Antonio Graziosi, 1772.

relação entre elas: o pai de um casal de irmãos tem de se impor para que o seu filho, antigo estroina, não case com uma rapariga de condição social inferior. Essa rapariga é escondida em sua casa e vem a revelar-se ser sobrinha do cunhado do pai, que desconhecendo o laço familiar e sabendo da paixão secreta do jovem, interfere causando perturbações no seio da família. A irmã, instigada por um amigo da família, apoia o irmão, causando com isso a infelicidade do pai. No final, tendo em conta a situação de proximidade familiar da amada e a constatação de que o filho tinha mudado de carácter graças à jovem, o pai aceita o casamento do filho e a filha desposa o amigo da casa.

Apesar de o enredo partilhar pontos da intriga com a peça de Diderot, de haver uma correspondência entre personagens com o mesmo estatuto e representatividade sociais e de o perfil psicológico e comportamento se manter nos protagonistas, há diferenças grandes entre as peças dos dois autores: a comédia de Diderot pertence, como o próprio indica, ao *genre sérieux*, ao passo que a de Paula se inscreve no género cómico, nas comédias de caracteres e de costumes, onde se põe em evidência o ridículo de personagens e se criticam os vícios da sociedade, o discurso das suas personagens é barroco, bastante rebuscado, há inequívoca comicidade em personagens e situações, as personagens são planas, os momentos mais intensos são resolvidos rapidamente de forma a que a ação prossiga e as personagens dos criados ganham bastante relevo, tendo intrigas próprias. De qualquer forma, não podemos deixar de lado a hipótese de que a ascensão do drama burguês na Europa também tivesse repercussões na produção de António José de Paula e que este seja um texto no qual essa influência se manifesta sendo a ação centrada no seio da unidade familiar, refletindo sobre questões morais inerentes ao indivíduo e censurando vícios da sociedade, como o jogo e quebra dos compromissos familiares.

O mais certo é que a peça tenha, efetivamente, tido como base um texto estrangeiro, possivelmente italiano, visto que os apelidos têm sonoridade estrangeira (por exemplo, Trufaldino, Brasque, Bembipolle e Rampine), tal como alguma toponímia (por exemplo, Vulpino).

Conhecem-se dois testemunhos de *As duas famílias*.

1) manuscrito intitulado *As duas famílias*, integrado no volume V da *Coleção das obras dramáticas de António José de Paula* (testemunho A), composto de 74 fôlios, numerados de 1 a 74, apresentando uma numeração própria que não prossegue a do volume (o fôlio 96 do volume, que inicia a peça, está numerado como 1), o que indica

que a comédia possa ter sido copiada sem estar de antemão destinada a integrar aquele local no volume³⁵⁹.

2) manuscrito intitulado *As duas famílias*, arquivado na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, cota TC 501 (testemunho B), acedido através do documento digital na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian³⁶⁰. É composto de 78 fólios, escritos frente e verso, numerados de 1 a 78, 22cm, não datado, mas possivelmente do séc. XVIII. Contém duas rasuras, três acrescentos e duas correções feitos numa segunda e/ou terceira campanha: uma das rasuras corrigida sobre a linha parece ser feita pela mesma mão, mas os três acrescentos (que se referem a informações sobre a iluminação da cena, como por exemplo: «Escurece-se o teatro») figuram ser de uma segunda mão. Não contém indicação de autoria do texto nem da cópia.

Não se conhecem edições impressas, representações ou quaisquer outras referências a *As duas famílias*.

A colação dos dois testemunhos não indicou nenhuma relação de cópia entre os dois, sendo cada um deles cópia de um outro texto, possivelmente o mesmo (ver Figura 3).

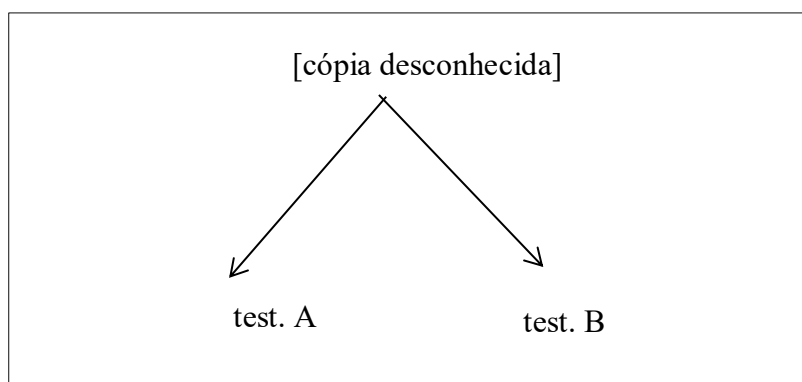


Figura 3: Estema de *As duas famílias*.

O testemunho B apresenta menos texto que A e está isento de algumas ambiguidades que existem neste último. No 1º ato o texto dos dois testemunhos é quase idêntico, mas a frequência e dimensão dos cortes acentua-se ao longo da peça e no último ato as alterações repetem-se com curtos intervalos. São omitidas, por vezes,

³⁵⁹ As referências aos fólios serão feitas de acordo com a numeração da totalidade dos textos, ou seja, considerando que *As duas famílias* se inicia no f. 96.

³⁶⁰ Sítio eletrónico da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian: <http://www.biblartepac.gulbenkian.pt/>.

frases ou falas de uma personagem e, em outros momentos, de diálogos. A diferença quantitativa de diálogos não modifica a estrutura narrativa, nem a caracterização das personagens.

Este facto leva-me a crer que houve cortes no testemunho B e não acrescentos no testemunho A. Alguns cortes de didascálias referem-se a momentos em que as mesmas são redundantes, por exemplo na fala «Ah! Ah! Ah!» (CODAJP, II, f. 20 [115]; FCG, f. 23v), comum aos dois testemunhos, no testemunho A segue-se a didascália «Rindo-se com grande ironia», que está omissa no testemunho B. Numa revisão/cópia de texto é mais vulgar retirar o que é supérfluo, do que o acrescentar redundâncias (que seria a outra possibilidade, caso o testemunho B fosse copiado a partir de um testemunho com as mesmas lições de A).

Outra alteração recorrente ao longo dos dois textos refere-se às indicações cénicas: as didascálias, informando sobre o mesmo, são por vezes redigidas de forma diferente (Ex: «D. Matilde se retira acelerada.» (CODAJP, f. 12v [107v]; «Vaisse D. Matilde acelaradam^{te}» (FCG, f. 15v). Além disso, o testemunho B apresenta um texto de encenação mais técnico, uma vez que as indicações do local de entrada e saída de cena são especificadas (ex: «EA», esquerda alta; «DB», direita baixa; etc.), informação inexistente no testemunho A.

O testemunho B apresenta igualmente a desambiguação de alguns termos ou situações que no testemunho A levantam dúvidas:

1) Explicitação de didascálias. Ex: «Querendo disfarçar» (CODAJP, V, f. 22 [117]); «Quer disfarçar o pranto» (FCG, f. 25v).

2) No excerto do testemunho A, abaixo, podemos observar duas situações estranhas. Uma delas é a invocação de uma personagem chamada «Bento», que não é referida ao longo da peça. Esta personagem estaria fechada, junto com Jenuária, num quarto. No entanto, quando Jenuária sai, ela não vem acompanhada:

MATILDE – Pois inda não puseram luzes nesta sala? Causa-me novidade. Jenuária, **Bento**, tragam luzes.

JENUÁRIA – (*Jenuária dentro da cena.*) Minha senhora, **estamos fechados**.

ALEIXO – É verdade que fechei aquela porta. Eu vou libertá-los. (*Vai a partir topa-se com Pascoal.*)

MATILDE – Deixai estar senhor D. Aleixo que eu vou. Mas quem está aqui?

PASCOAL – É o seu criado Pascoal. (CODAJP, V, ff. 56-56v [150v-151])

O surgimento de «Bento» na *Coleção* deve-se provavelmente a um erro de cópia, resultante de uma má leitura da informação de cena «Dentro», que indicava que Jenuária falava de «dentro» da cena (neste caso, atrás de uma porta fechada).

No diálogo acima também é estranho que seja Aleixo quem encontra Pascoal («Vai a partir topa-se com Pascoal»), mas que seja Matilde a indagar de quem se trata. Poderia tratar-se um mau posicionamento da didascália e esta estar reportada a Matilde e não a Aleixo, apesar de a disposição gráfica apontar para que a didascália se reporte a Aleixo (Figura 4).

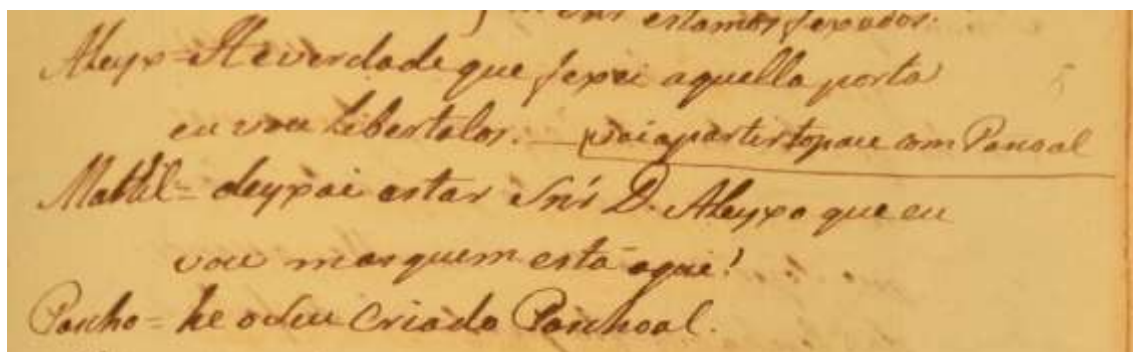


Figura 4: *As duas famílias*, CODAJP, II, f.56 [150v].

No excerto retirado do testemunho B estão ausentes as ambiguidades do testemunho A: a indicação da personagem Bento é removida, tal como uma fala de Matilde, tornando o diálogo mais fluido:

MATILDE – Pois inda não puseram luzes nesta sala? Causa-me novidade. Januária?
(*Dentro.*)
JANUÁRIA – Minha senhora, eu vou. (*Dentro.*)
ALEIXO – Mas quem está aqui? (*Topando-se com Pascoal.*)
PASCOAL – É o seu criado Pascoal. (FCG, f. 61v)

Os excertos acima são exemplo da maior fluidez e clareza do testemunho B, do qual estão ausentes algumas ambiguidades de A.

A comparação entre os dois textos permitiu ainda esclarecer algumas dúvidas de leitura do testemunho A, que apresenta ocasionalmente uma mancha muito escura que afeta a legibilidade.

As diferenças entre os dois testemunhos ao nível do metatexto (indicação de entradas e saídas de cena³⁶¹ e didascálias) reforçam a maior agradabilidade para a leitura do testemunho A, prestando-se por isso melhor à leitura individual.

Como já foi referido anteriormente, o manuscrito da *Coleção* integra um volume de peças manuscritas que teriam como fim a circulação entre um círculo restrito de leitores, para uma abordagem crítica. Talvez por isso, estejam ausentes as indicações

³⁶¹ As entradas de cena nas peças setecentistas são indicadas pelo verbo «sair» e as saídas pelo verbo reflexivo «ir».

técnicas que apenas fariam sentido num texto redigido como material de trabalho para a encenação da peça.

O manuscrito da Fundação Calouste Gulbenkian, por outro lado, dada a profusão de indicações pormenorizadas sobre as entradas e saídas de cena e a explicitação e simplificação das didascálias, e os cortes de diálogos e falas, que apenas encurtam a peça, sem alterarem o curso da narrativa, parece mais indicado para ser usado na atividade teatral.

A peça está bem construída, com situações de cómico e jogos de cena bem elaborados e eficazes. É de ressaltar a utilização cenográfica com dois planos (o que se passa atrás e à frente da porta), que dão dinamismo à ação e de situações que se desenrolam no escuro, o que não só facilita o cómico de enganos como também o trágico, havendo mesmo momentos de *suspense*, que só com a chegada de luz são esclarecidos.

Há uma contaminação do discurso das personagens com o léxico teatral através da referência de alguns termos teatrais, como primeira-dama, cena, caramunha, solilóquio, gracioso, farsa, comédia, entre outros, dando a entender que o público estaria familiarizado com estes termos e que eles poderiam ser utilizados, como formas de convocar o «teatro dentro do teatro».

Prólogo do Tomo V

Neste texto persiste o tom circunstancial advindo da receção que a sua tragédia *Cleópatra*, referida no tomo II e entretanto completada, suscitou no círculo de leitores da academia de Lucinda. Pelo que se infere das circunstâncias relatadas a tragédia terá sido objeto de apreciação por parte de um júri composto por vários «alunos», cabendo a um deles a sua defesa. Paula elogia a eloquência com que o fez o Doutor Pinto, lamentando que a sua correspondente Lucinda se tenha absterido de lhe enviar os comentários negativos que a sua composição despertou, queixando-se de poder apenas adivinhá-los na apologia de Pinto.

Se os louvores da obra partiam então de vozes alheias, tempo houve em que o próprio Paula assumia a defesa das suas obras. Assim aconteceu com a da sua tragédia *O Sepúlveda*, que terá trasladado no seu diário fluminense e que deu a ler a Lucinda.

O texto termina com uma breve apresentação das peças enviadas neste tomo, dando-se conta das circunstâncias da sua redação, objetivos práticos das peças ou informações sobre a sua receção.

O Sepúlveda

O Sepúlveda narra o episódio histórico nacional do naufrágio do galeão São João, na Costa de África, no ano de 1552. Nele navegavam Manuel de Sousa Sepúlveda, capitão de Diu em 1544 e comandante do galeão, sua esposa, Leonor de Sá, os seus dois filhos e a restante tripulação. Após o naufrágio, os sobreviventes caminharam ao longo das praias durante vários dias na esperança de chegar a Moçambique, onde iriam receber apoio para regressar a Portugal. É neste ponto que se inicia a tragédia *O Sepúlveda*.

Na deambulação pela costa, os portugueses encontram Ofumo, rei africano, que lhes promete alimento e passagem segura, em troca de auxílio numa batalha contra um rival seu. Os náufragos aceitam as condições. Após a batalha vitoriosa, Ofumo, quebrando o acordo anterior, obriga os portugueses a entregarem as suas armas antes de lhes dar o alojamento e alimentação prometidos. A entrega das armas é discutida em conselho e decidida à sorte.

Assim que os portugueses se encontram desarmados são atacados pelos cafres cobiçosos dos trajes das mulheres e homens portugueses. Sepúlveda, Pacheco e Sancho, velho guerreiro, defendem-se corajosamente com as armas que conseguem arranjar; Violante, noiva de Pacheco, é abordada pelos soldados africanos que a pretendem levar para esposa de Ofumo, o que ela recusa bravamente; Leonor é assaltada e despojada das suas roupas.

Sepúlveda encontra, então, a sua esposa semi-enterrada na areia, tapando com o cabelo o corpo nu e tendo ao lado o filho moribundo. Após a morte de Leonor, o comandante português embrenha-se na floresta com o filho para nunca mais ser visto, sendo recordado pela restante tripulação num epitáfio.

A redação do texto de António José de Paula pode ser datada como posterior a 1781, visto que, aparentemente, se baseia na *Década VI*, livro IX, capítulos XXI e XII, de Diogo do Couto, publicada nesse mesmo ano, e anterior a 1792/93, final da época em que esteve com base no Brasil, onde afirma que defendeu a sua peça da crítica.

remeto o meu *Sepúlveda*, e no diário que fiz no tempo que residi no Rio de Janeiro podereis ver a defesa da dita tragédia (CODAJP, V, f.2)

A peça está dividida em cinco atos, escritos em versos brancos hendecassílabos (com alguma variação métrica ocasional), apresentando rima em momentos espaçados no texto e no final do ato II:

SEPÚLVEDA Constantes corações que estais presentes
à digressão fatal que a sorte ordena,
dizei se não a minha pena
a lástima de todos os viventes. (CODAJP, V, ff.26-26v, final do ato II)

O naufrágio de Sepúlveda foi primeiro publicado numa folha volante intitulada *História da mui notável perda do galeão grande S. João*, em 1554, cuja autoria é atribuída a Álvaro Fernandes, um dos sobreviventes. Este folheto teve várias tiragens, revelando o sucesso do episódio.

Ainda no séc. XVI Luís de Camões narra o acontecimento de forma resumida, através de Adamastor, canto V, est. 46-47, n'*Os Lusíadas* (1572); Luís Pereira Brandão refere o episódio em *A Elegíada*, canto VI, publicada em 1588 e Jerónimo Corte-Real escreve *Naufrágio e Lastimoso Sucesso da Perdição de Manuel de Sousa Sepúlveda e Dona Leonor De Sá Sua Mulher* em 1594, longo poema em 17 cantos que narra a viagem e o trágico fim de Manuel de Sousa Sepúlveda, esposa e filhos, nas costas de Moçambique.

A literatura estrangeira também usou este episódio como tema, tanto no teatro espanhol como jesuíta (Martins 1997, 67).

No séc. XVIII, o naufrágio do galeão São João ganha de novo visibilidade, através da *História trágico-marítima*, compilação de relatos de naufrágios organizada por Bernardo Gomes de Brito, com primeira edição em 1735. O texto teve bom acolhimento junto dos censores do Santo Ofício, do Ordinário e do Desembargo do Paço, que o consideraram «isento de matéria atentatória da fé e dos bons costumes, logo merecedor das licenças e autorizações requeridas» (*apud* Flor 2008, 20). A avaliação pelo tribunal inquisitorial realça «a exemplaridade e a função didática de uma obra de história que, como mestra da vida, ilustrava a dimensão trágica do insucesso e poderia servir de 'escola de cautelas', permitindo que quantos desafiasses temerariamente as ondas e os ventos pudessem aproveitar com a experiência sedimentada dos seus antecessores. Além disso, os pareceres censórios frisavam como o texto exortava à oração e criava um clima favorável a que todos os leitores agissem em função do temor da morte.» (Flor

2008, 20-21). A boa receção junto dos censores e do público terá aberto caminho para, no campo dramático, surgirem três versões deste episódio no séc. XVIII:

1) *O Sepúlveda* de António José de Paula;

2) *Os sucessos de Sepúlveda*, de autor anónimo, de que existe um manuscrito na Biblioteca Nacional de Portugal, datado de 1782, e um impresso de 1794, publicado pela Oficina de Simão Tadeu Ferreira, em Lisboa. O texto está escrito em verso hendecassílabo com rima emparelhada.

3) *Leonor de Sá*, manuscrito de autor anónimo e não datado, possivelmente do séc. XVIII³⁶², arquivado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo³⁶³. Redigido em prosa.

Não se conhecem notícias de representação de nenhuma das peças.

A existência de três peças contemporâneas sobre o mesmo tema enriquece a análise da obra de António José de Paula, pois permite situar a sua forma de escrita na dramaturgia do seu tempo, quer analisando os elementos comuns, quer os divergentes.

As três tragédias iniciam-se após o naufrágio, no momento em que os portugueses se encontram com o rei cafre que os irá atraindo e roubar e que causará a morte de Leonor e a loucura de Sepúlveda.

Nas três peças o conflito reside no confronto entre duas culturas – a europeia e a africana –, que se resolve de forma dramática para os portugueses.

Apesar de a primeira narrativa fornecida sobre o episódio relatar que Sepúlveda se embrenhou na floresta sozinho após a morte da esposa e dos filhos, nas três peças setecentistas ele fá-lo com um filho moribundo nos braços.

Igualmente comum a todos os textos é a inclusão da paixão do rei cafre por uma portuguesa (em duas das peças por Leonor, na de Paula pela irmã de Sepúlveda, Violante).

Esta replicação de assunto nas três tragédias leva a crer que seria um tema com bastante interesse popular, que, além do mais, permite representar as diferenças entre a cultura portuguesa e a cultura bárbara, e entre a religião católica e os ateus.

Tal como os autores das outras peças, Paula terá tido contacto com a *História Trágica Marítima*, editada em 1735. Os episódios daí retirados referem-se aos pés

³⁶² A datação baseia-se na ortografia – mais próxima do séc. XVIII – e no facto de o documento se encontrar no espólio do Morgado de Setúbal (1752-1809).

³⁶³ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, no fundo Morgado de Setúbal, mc.8, doc. 13.

doridos de Leonor e a entrega das armas e dispersão dos portugueses, que possibilitou o ataque cafreto.

No entanto, Paula distingue-se dos outros autores pela inclusão de bastante informação factual: número de tripulantes, duração da deambulação pela costa, distância percorrida, número de mortos, referências históricas e geográficas. Alguma desta informação está na *História Trágico Marítima*, mas outra encontra-se apenas na *Década VI* de Diogo do Couto, que acrescenta alguns pormenores históricos, como por exemplo, o nome do rei Ofumo. Tendo em conta este facto, é legítimo assumir que Paula se tenha valido de mais do que uma fonte para escrever a sua narrativa³⁶⁴.

Na narrativa histórica, o grupo de Sepúlveda ajuda o rei Oinhaca, que os recompensa dando-lhes alimento para seguirem na sua caminhada. Depois disso, os portugueses encontram o rei Ofumo que os força a entregar as armas, obriga-os a dispersarem-se e depois rouba-os e despoja-os das suas roupas.

Paula reorganiza os factos históricos de forma a aumentar o *pathos* da tragédia, acentuando a diferença moral entre a cultura europeia e a cultura cafre. Assim, em *O Sepúlveda*, o rei a quem os portugueses ajudam é aquele que posteriormente os trai, acentuando desta forma a personalidade falsa e hipócrita do soberano africano.

O texto de Paula refere algumas vezes o «ser português», que se por um lado representa a cultura europeia e a religião católica, por outro lado, refere indubitavelmente os homens portugueses. O rei cafre questiona-os sobre quem são quando primeiro os encontra e fica a conhecê-los como membros de uma cultura diferente, cuja essência é o «ser português». Ao aperceber-se da sua valentia, do seu valor, da sua educação e, especialmente, da sua bravura na guerra fica deslumbrado com esse «ser português», que lhe causa admiração e temor, pois reconhece que são indivíduos destemidos e capazes de tudo para defender os valores em que acreditam.

Desta forma, o que é ressaltado ao longo do texto é a bravura dos portugueses, o seu respeito ao rei, o credo na religião católica e nas suas leis, a honra, a honestidade, a humildade, a bravura. *Sepúlveda* é um exemplo de como, contra todas as adversidades, os portugueses permanecem constantes nos seus valores morais e sociais.

³⁶⁴ Não deixamos de lado a hipótese de que Paula tenha recorrido a outras fontes que não as duas mencionadas. Contudo, na pesquisa levada a cabo apenas se encontraram pontos de contacto entre as duas fontes referidas e o texto de António José de Paula.

Os três textos dramáticos do séc. XVIII elencam o mesmo tipo de personagens, apresentando um quadro de figuras típico do teatro tradicional: o herói – Sepúlveda; o vilão – o rei cafre; a amada – Leonor, e os confidentes respetivos.

A este núcleo de seis personagens-tipo fixas somam-se os filhos – como instrumento de amplificação do *pathos* trágico –, cafres e outros portugueses.

Nas três peças, por oposição aos relatos históricos, uma das transformações mais significativas ocorre na personagem de Sepúlveda, que, embora seja descrito na *História Trágico Marítima* como corajoso, também é revelado como um homem abatido e enlouquecido pelas constantes desgraças. Nas três peças, ele é apresentado como um guerreiro destemido, pronto a pegar nas armas contra o rei cafre, de forma a defender a sua honra, o seu país e a sua amada.

As situações mais marcantes em que o relato histórico é «alterado» para dar lugar a um Sepúlveda mais combativo são três:

1) Na *História Trágico Marítima* e *Década VI*, antes do encontro com o rei, Sepúlveda dá sinais de loucura (facto que não é referido em nenhuma das peças). Ou seja, Sepúlveda não é enfraquecido pelos infortúnios.

2) Na *História Trágico Marítima* e *Década VI* quando se levanta a questão da entrega das armas aos cafres, Sepúlveda é um dos primeiros a aceitar a proposta, enquanto Leonor se opõe veementemente: nas peças *O Sepúlveda* e *Sucessos de Sepúlveda*, onde este episódio é narrado, Sepúlveda recusa largar as armas e, no texto de Paula, condescende na sua entrega porque Leonor o pede. Ou seja, Sepúlveda, personagem dramática, não comete o erro de tornar a sua comitiva indefesa perante os cafres, se não por cedência a outros pedidos.

3) Na *História Trágico Marítima* e *Década VI*, quando os cafres querem despojar Leonor dos seus vestidos, ela recusa-se, mas acaba por ceder devido às súplicas de Sepúlveda, que lhe expõe que «todos nascemos nus» (Couto 1781, 399). Nas três peças Leonor é despojada das suas roupas quando Sepúlveda se encontra ausente. Ou seja, apenas a ausência de Sepúlveda possibilita o ataque dos cafres.

Quanto à personagem de Leonor é, nas três peças (tal como nas restantes apropriações literárias do tema), aquela sobre quem recaem as maiores atenções. Em todas as peças a sua beleza e delicadeza são referidas, sendo por isso alvo do interesse imediato dos reis cafres. Em *O Sepúlveda*, o monarca africano, não requisita Leonor, porque esta é esposa do comandante português, mas, em troca, exige Violante como sua mulher.

Leonor é também uma verdadeira representante da cultura europeia defendendo até ao final os valores da fé cristã, da honra e do pudor, num contexto onde o princípio da sobrevivência prevalecia. O naufrágio fez com que os europeus se encontrassem numa situação onde os códigos das sociedades europeias estavam vazios de significado e, por isso mesmo, «vêm-se reduzidos à condição da igualdade universal do nascimento» (Flor 2008, 24). O corpo desnudo de Leonor, tal como a imagem sistematicamente referida dos seus delicados pés feridos pela areia ardente do deserto, são a sinédoque de como a cultura bárbara fere a delicadeza de uma moral cristã. Leonor recusa-se a ser igual a bárbaros e por isso defende o seu pudor, que é o mesmo que defender toda a sua cultura.

Na tragédia de Paula, Leonor, além da sua feminilidade é tão valente e corajosa como Sepúlveda e os homens portugueses, pois com Violante, sem ninguém que as proteja, agarram nas armas e defendem-se, quando se veem atacadas por cafres. Nesta peça, mais que uma cristã exemplar, Leonor é uma portuguesa, com a coragem e valentia que distingue o carácter português³⁶⁵.

Nas três tragédias, os reis das cafrarias são invariavelmente déspotas, que regem de acordo com a sua vontade. São cruéis, injustos, perversos e ladrões, sendo apenas por esse meio que conseguem vencer os portugueses, porque estes, confiados nos valores da honra, acreditam na palavra de um monarca, qualquer que seja a sua raça. Por outro lado, eles representam um mundo onde a religião católica não impera, por isso não têm valores como a generosidade, a honestidade, a virtude, a caridade, a humildade, etc. A sua caracterização é feita por traços rudimentares, alimentada pelo pecado de luxúria ao cobiçar uma mulher branca. Em Paula, os cafres demonstram um grande respeito e admiração pelos portugueses e pelo seu capitão e pela forma como este é obedecido, por vontade própria e não por coação, como sucede com eles relativamente ao seu rei.

No que concerne às outras personagens, apesar de as fontes referidas fornecerem nomes de alguns dos sobreviventes do naufrágio que poderiam integrar as peças, todos os autores optaram por criar personagens não existentes documentalmente. Os próprios filhos de Sepúlveda e Leonor têm nomes diferentes em todos os textos. A este propósito, refira-se ainda a peculiaridade de Paula ter em cena uma criança,

³⁶⁵ A personagem da «matrona portuguesa» encontra-se também na peça *Vieira, restaurador de Pernambuco* de Paula. Sobre este tema ler «Matronas portuguesas – o elogio da mulher ausente» (Rosa 2016).

representando o filho de Sepúlveda e Leonor, ao passo que nas outras tragédias os filhos do casal são apenas referidos, sem terem presença no palco.

Para além dos pontos comuns (acrescento da paixão do rei cafre por uma portuguesa, a coragem e constância de Sepúlveda, o filho moribundo), as três tragédias apresentam no final a redação de um epitáfio a Leonor, evidenciado desta forma que os recursos narrativos eram comuns nos vários autores teatrais.

Estes traços em comum e a contemporaneidade das peças levam-me a levantar uma conjectura baseada em elementos já abordados anteriormente: a possibilidade de Paula ter escrito algumas das suas peças no âmbito de uma academia ou salão literário que frequentasse, no qual os seus membros comporiam textos sobre certos temas sugeridos nos mesmos. Neste caso, as três peças poderiam corresponder à elaboração sobre um tema sugerido aos membros de um mesmo salão literário.

A composição de Paula destaca-se pelo recurso a mais fontes históricas, pelo uso de vocabulário relativo à marinha (ex: enxárcia, calibre) e também de toponímia da geografia africana (ex: Quiloa, Sofala, Zanguebar, Monopatapa, Socotara), o que confere mais consistência e verosimilhança ao relato.

Do texto de Paula infere-se a utilização de diversos adereços (ex: canhões, espadas, arcos, espingardas, carretas) e de peças de cenografia de grande tamanho (ex: tendas praticáveis e desmontáveis, uma grande árvore e o areal em que Leonor será submersa), além do figurino final de Leonor, «com os cabelos soltos e o peito e braços com vestidura que figura folhas de árvores próprias do país» (CODAJP, V, f.53). Aos elementos visuais, aliam-se os meios sonoros que reproduzem o som do toque de caixa marcial e de buzinas que incitam à batalha, convocando o leitor/espectador a imergir na cena através dos ambientes visuais e sonoros que acompanham o texto falado.

Como vemos, Paula recorre a um grande conjunto de elementos apelativos para cativar o leitor. Contudo, o estilo literário rebuscado e barroco, as suas constantes inversões da ordem gramatical e o abuso da adjetivação tornam por vezes o texto pouco compreensível, impossibilitando ao leitor (e possivelmente ao público) a empatia que seria expectável em presença de tamanhos infortúnios.

Zanga ou A vingança

A vingança é uma tragédia que opõe Zanga, escravo mouro, a seu amo, Afonso, guerreiro espanhol. A ação da tragédia situa-se em Espanha. Relata a vingança

congeminação por Zanga contra Afonso por este ter matado o seu pai na guerra e o ter mantido como servo.

Carlos, noivo de Leonor, esteve prisioneiro e regressa para junto dos seus. No período em que Carlos esteve ausente, Afonso, seu grande amigo, e Leonor apaixonam-se um pelo outro. Pouco após o seu retorno, Carlos perde os seus navios numa tempestade. Álvaro, pai de Leonor, ao saber da ruína do seu futuro genro, termina o noivado da filha e dá a sua mão em casamento a Afonso, por este ser mais abastado que Carlos e para honrar os sentimentos da filha.

A grande amizade entre Carlos e Afonso e o amor que ambos nutrem por Leonor, dificulta a ambos uma tomada de decisão: num caso, recusar e, noutro, aceitar Leonor como esposa. Nenhuma opção respeita, em simultâneo, a paixão, a amizade e a honra.

Zanga consegue interferir neste triângulo amoroso e manipular os três amantes de forma a que Afonso, já casado com Leonor, levado por um ciúme infundado, assassine Carlos e pretenda dar morte à esposa. Quando Leonor percebe que Afonso desconfia da sua virtude, tira a própria vida. Isabel, amante de Zanga, esmagada pelo remorso, desvenda toda a trama ao pai de Leonor, narrando a vingança do seu amado. A peça termina com a prisão de Zanga, por ordem de Afonso, que se suicida em seguida.

A tragédia *A vingança* é uma tradução da peça *The revenge* de Edward Young, publicada pela primeira vez em Londres, em 1721³⁶⁶.

Edward Young teve bastante sucesso com esta peça, que foi traduzida na Alemanha, França, Espanha e Portugal, onde houve várias traduções contemporâneas. No entanto, todas elas partiram, não do texto original, mas da tradução francesa elaborada por Le Tourneur.

A tradução de Le Tourneur, publicada em Paris, em 1770³⁶⁷, segue de perto o texto original, embora não respeite o verso, vertendo todo o texto para prosa. Em seis ocasiões, na versão francesa, são apresentadas mais do que uma hipótese de tradução: uma no corpo do texto e as restantes em notas de rodapé³⁶⁸. Geralmente a tradução que se encontra na primeira nota de rodapé é a mais aproximada ao texto de partida e a incluída no corpo do texto distancia-se um pouco ou é omissa.

³⁶⁶ Edward Young *The revenge*, Londres: W. Chetwood at Cato's-Head in Russel Street Convente-Garden and S. Chapmen at the Angel and Crown in Pall-Mall, 1721.

³⁶⁷ Edward Young. *Œuvres diverses du Docteur Young, tome quatrième*, trad. M. Le Tourneur. Paris: Chez Le Jay, 1770.

³⁶⁸ Essas ocorrências dão-se nas pp. 18, 19, 42, 140, 145 e 146 (Young/ Tourneur, 1770).

Young:

Those eyes that tells us what the sun is made of,
Those lips, whose touch is to be bought with life,
Those hills of driven snow, which seen are felt. (p.5)³⁶⁹

Tourneur:

Tous vos appas, ces yeux¹ qui ont le pur éclat du soleil, ces lèvres que je voudrais
presser des miennes, puis mourir, ce sein d'albâtre dont la vue seule me trouble le sens²
(...)

¹ Ces yeux qui nous apprennent de quelle matière le soleil est formé.

² Ce sein, qui vu est senti. (p.18).

Esta singularidade permite que do texto de Tourneur surjam diferentes traduções, que diferindo entre si, todas elas se aproximam do texto de partida.

O volume onde se encontra a versão de Le Tourneur é composto por um «Prologue composé par un ami», seguido da tragédia *La vengeance*, conforme apresentada no Teatro de Drury Lane em 1719 e com uma pequena citação de Virgílio, de seguida o «Prologue composé par un ami de l'auteur, prononcé par M. Booth», seguido da tragédia *Busiris*, e finalizado por um «Épître au lord Lansdowne sur la paix de 1712»³⁷⁰.

Foram identificadas três traduções portuguesas da tragédia *A vingança* realizadas no último quartel do séc. XVIII.

1) *A vingança*, tradução de António José de Paula, incluída no tomo V da *Coleção das obras dramáticas de António José de Paula*, arquivado na Biblioteca da Faculdade de Letras de Lisboa, composta por 80 fólios (ff. 60-140), redigida entre 1782 e 1803. A peça é precedida do «Prólogo por um amigo do autor»;

2) *A vingança*, tradução de Vicente Carlos de Oliveira, publicada em Lisboa, em 1788, na oficina de Francisco Borges de Sousa, composta por 136 páginas, editada juntamente com a tragédia *Busiris, rei do Egito* e *Epístola de Young ao Lord Lansdowne sobre paz de 1712 com um discurso do autor sobre o teatro inglês*,

³⁶⁹ As citações terão como referência a edição referida acima, do ano de 1721.

³⁷⁰ Não me foi possível identificar de que edição partiu Le Tourneur. As várias edições inglesas consultadas não incluem os mesmos textos que Le Tourneur inclui na sua edição num só volume. No entanto, visto que Tourneur traduziu outros textos de Young, é possível que tenha feito uma compilação específica para o volume publicado em 1770. A edição inglesa de 1721, é iniciada por uma citação de Virgílio e a indicação de que o texto se encontra tal como foi apresentado no Teatro de Drury Lane. De seguida, encontra-se uma dedicatória ao Duque de Wharton, um «Prólogo por um amigo», um epílogo, a peça *The revenge*, com indicação do elenco aquando da apresentação no teatro de Drury Lane, seguida da peça *Busiris*.

comparado com o teatro francês³⁷¹. Desta mesma versão existe um manuscrito integrado no 28º volume da Coleção de Teatro do copista António José de Oliveira, depositado na Biblioteca Nacional de Portugal³⁷², composto por 65 fólios, com data de cópia de 20 de março de 1784;

3) *A vingança*, traduzida por um autor anónimo³⁷³, cujo manuscrito se encontra no Arquivo Nacional da Torre de Tombo³⁷⁴, com data de exame da censura de 1785. É composta por 72 fólios. No mesmo volume encontra-se «Prólogo por um amigo do autor» e *Busíris*.

A tradução de Oliveira e do autor anónimo contêm a indicação de reproduzirem o texto representado no teatro de Drury Lane e incluem a citação de Virgílio. O manuscrito do tradutor anónimo é precedido de uma nota explicativa sobre as suas opções de tradução.

No manuscrito de Paula, além da peça *A vingança*, a única informação extra acrescentada é o «cognome» do autor: «Dr. Young, Cantor da Virtude».

As três versões portuguesas são diferentes, no entanto, têm pontos de contacto, resultantes de partilharem a mesma cultura e o mesmo modelo de escrita.

Os pontos de contactos, alguns deles impostos pelos censores, traduzem-se na simplificação do texto, diminuição da sensualidade, respeito pela religião católica, eliminação de referências a elementos estranhos à cultura portuguesa e obtenção do aval do poder político. O objetivo principal é adaptar o texto de forma a que ele possa ser interpretado e apreciado pela generalidade das pessoas.

O primeiro ponto de contacto entre os vários tradutores é o facto de os três optarem pelo idioma francês como texto de partida e não pelo original inglês. Esta opção foi também tomada em Espanha, numa edição em prosa publicada em Madrid em 1785³⁷⁵.

Nas versões portuguesas é visível o respeito pela religião católica, marcado pela suavização de algumas expressões, principalmente aquelas que diminuem a força das entidades cristãs. Igualmente, o respeito e a veneração pelas entidades da religião católica aparece reforçado nas versões portuguesas.

³⁷¹ O texto nomeado por Le Tourneur como «Épître au lord Landsdowne sur la paix de 1712» é no original «Epistle to the Right Hon, Lord Lansdowne».

³⁷² BN cota: cod-1391-1. O manuscrito encontra-se disponível on-line em <http://purl.pt/16467>.

³⁷³ Talvez este tradutor seja Tomás António Santos e Silva (12-04-1751, Setúbal - 19-01-1816, Lisboa), que traduziu *A vingança* e outros textos de Young.

³⁷⁴ ANTT/ Manuscritos da Livraria, nº 2484.

³⁷⁵ Edward Young, *La venganza* (tradução de J.M.C.B.). Madrid: Of. D. Joaquín Ibarra, 1785.

Por exemplo, no texto de partida é feito um paralelismo entre os escravos miseráveis e Deus. Dois dos tradutores portugueses optaram por utilizar outro elemento de comparação, retirando à figura divina a equiparação com criaturas miseráveis. Apenas na tradução anónima se mantém o termo de comparação.

Tourneur (pp.56-57)	de tous les captifs qui suivaient lentement mon char de victoire, chargés de chaînes, dépouillés de tout, couverts de blessures et trainant dans les douleurs un misérable reste de vie, il n'en est pas un seul que ne soit un dieu auprès de moi.
Paula (f.73)	mas de todos os cativos / que seguem o meu carro a passo lento / carregados d'ásperas cadeias / cobertos de feridas, arrastrando / com as dores o peso de seus dia... / Não há um só, meu Zanga, que não seja / na presença de Afonso, grande herói.
Oliveira (p.19)	De todos os cativos que seguiam / lentamente o meu carro de vitória / carregados de aspérrimas cadeias, / despojados de tudo e só cobertos / de sangue e de feridas, que arrastavam / entre as dores da vida um triste resto, / não há um só, comigo comparado que não seja ditoso.
(anon.)	Pois bem, de todos os cativos / que vinham o meu carro de vitória / seguindo a passo lento, despojados / de seus bens, abafados de cadeias, / cobertos de feridas e arrastrando / entre dores um resto miserável / de vida, um só não há que comparado / comigo um deus não seja.

Comparar um escravo acorrentado a um deus é uma imagem que fere a ideia de inatingibilidade e perfeição de Deus e que poderia desagradar ao espírito católico português, daí que Paula e Oliveira tenham optado por outros termos de comparação. No entanto, todas as estratégias de tradução mantêm a ideia de que os escravos são mais felizes do que Afonso, que, apesar da grande vitória obtida, sofria por amor.

Os diferentes tipos de tradução, tanto dos tradutores portugueses como de Le Tourneur, podem ser observados no seguinte quadro:

Tourneur (pp.56-57)	O saint prophète, abaisse un moment tes yeux sur la terre. vois moi tourmenter ce vil* chrétien, cet infidèle, qui ose maltraiter tes enfants et braver ta loi, et qui après, ose encore espérer le bonheur de deux beaux yeux qui ont l'éclat des yeux de tes ouris. Souffriras tu qu'il jouisse ici-bas de ton paradis? *ce chien de chrétien
Paula (f.84v)	Ah, Maomé, / teus olhos sobre a terra abaixa, manda. / Vê, vê-me atormentar este perjuro /que ousa perverter as tuas leis, / flagelo de teus filhos, eclipse e terror das meias luas, / que servem d'espendor a teus turbantes./ Não sofras que ele goze satisfeito / da sua Leonor ternas carícias.
Oliveira (pp.44-45)	E tu, Profeta, / os teus olhos abaixa um breve instante, / sobre a terra inimiga, que hás de ver me / que esse vil atormento, esse tirano/ esse indigno cristão, esse soberbo, / que tanto maltratou os teus bons filhos / e se atreve afrontar sempre atrevido / a lei que nos destes, depois disto / inda tem vaidoso a esperança / de possuir dous olhos tão formosos, / que têm o resplendor dos olhos mesmo / das tuas damas, e sofrerás que goze / do teu paraíso cá na terra?

(anon.)	<p>Baixa, ó santo profeta, baixa agora / um instante os teus olhos sobre a terra. / Vê como sei encher de vis tormentos / este cristão, este infiel, qu'ousado / pretende maltratar teus filhos todos, / afrontar tua lei e qu'além disto / inda se atreve a esperar a dita / de dous olhos gentis, que brilham tanto / quanto os olhos das tuas ouriz* brilham. / Sofrer-lhe-ás que desfrute neste mundo / às do teu paraíso iguais doçuras?</p> <p>* Fantásticas mulheres com que o impostor Mahomet promete adornar o seu falso paraíso aos miseráveis que nele/nela creem. (Alcor.)</p>
---------	---

Como se verifica no pequeno exemplo acima, embora os três tradutores pratiquem as mesmas imposições culturais, a forma de cada um as concretizar diverge, expressando não só um estilo pessoal, mas também diferentes necessidades. As três traduções portuguesas apresentam características distintivas que evidenciam os seus recetores finais. A versão de Paula teria sido primeiramente usada para representação e, uma vez que não se conhece nenhuma edição da mesma, o mais natural é que tenha sido escrita inicialmente como instrumento de trabalho³⁷⁶ tendo como recetor final o público e, como intermediário, os cómicos. Tendo em conta o contexto de academia que envolve a redação do manuscrito da *Coleção*, podemos dizer que a esse recetor inicial se aditou os leitores do salão em que o texto terá sido apresentado.

A tradução de Vicente Carlos de Oliveira é destinada a um público leitor. É fiel ao texto de partida, fazendo apenas alguns cortes de falas no final da peça. Demonstra possuir conhecimento da teoria teatral, mas não toma opções cénicas³⁷⁷. Os pequenos desvios de Oliveira relativamente ao texto de partida atenuam alguma violência da peça e das personagens e dissipa as características culturais das mesmas, nomeadamente o anti-cristianismo de Zanga e a sua crença na religião muçulmana.

A tradução anónima apresenta maior fidelidade ao texto de partida. Sobressai a intenção de leitura, uma vez que possui uma série de notas de rodapé explicativas, sobre opções de tradução, reflexão sobre os diferentes idiomas e esclarecimentos sobre o significado de palavras invulgares na língua portuguesa. A abundância de texto informativo e as demonstrações de erudição iriam, eventualmente, perturbar a leitura. Nesta tradução não há uma adaptação aos tratamentos temáticos impostos pela Real

³⁷⁶ Seja para dramaturgia, para o ensaiador, como original para cópia das partes fornecidas a de cada intérprete.

³⁷⁷ No final da peça, na cena da morte de Afonso, Oliveira mostra ter um conhecimento das leis clássicas do teatro, que «proíbiam» as mortes em cena e apesar de no texto de partida não haver qualquer deferência por esse aspeto, Oliveira redige a seguinte didascália integrada na fala final de Afonso: «Já morto estou há muito/ e este ferro faz só o levar-me o corpo à sepultura./ (*Aquí ou se lhe tem mão no punhal e fica desmaiado até ao fim da cena por não ensanguentar o teatro, ou dá o golpe em si dizendo*) África estás vingada... Ah, Leonor bela! (*expira*)» (p.135). Em Le Tourneur temos o seguinte: «Je suis déjà mort et se fer ne fait que marquer mon corps pour le tombeau. (*Il se frappe*). Afrique, tu es vengée... Oh, Leonore.» (p.170).

Mesa Censória, como respeito às figuras cristãs ou soberanas. Contudo, o texto foi aprovado para impressão, apesar de não se conhecer nenhuma edição.

Paula é o tradutor que mais se afasta do texto de partida. Talvez a liberdade que assume para a tradução derive da necessidade de tornar o texto mais apelativo para o palco e do facto de conhecer o que é de maior agrado do público. Desta forma a sua tradução, não é apenas a versão de um texto de uma língua para outra, mas simultaneamente a versão do papel para a cena.

No pequeno parágrafo que Paula dedica a cada uma das suas peças nas epístolas dirigidas a Lucinda, relativamente a esta tragédia apenas refere: «Reparai que a tradução é livre e que algumas cenas omiti para a fazer representável no curto espaço de quatro horas que permite o nosso divertimento.» (CODAJP, V, f. 3). A afirmação de Paula é verdadeira quanto à «tradução livre», no entanto, o balanço entre as omissões e acrescentos efetuados por Paula aponta para que as alterações introduzidas tenham alongado, e não encurtado, a peça.

A tradução de Paula acompanha o texto de partida e a «liberdade da tradução» manifesta-se na alteração da estrutura da peça, inclusão de alguns elementos e ênfase de características das personagens, além de uma grande prolixidade verbal acrescentada às falas das personagens. Tal como as outras traduções portuguesas, é composta em versos hendecassílabos brancos. No final de algumas cenas apresenta uma quadra rimada, caso semelhante ao texto original de Young, que introduz no final de cada ato rimas emparelhadas nos últimos seis versos. O uso de rima nos versos finais das falas mais emblemáticas das personagens (seja em final de ato ou não) é um recurso recorrente de Paula nas suas tragédias, que, neste caso específico, o aproxima do autor original:

Cena VI, 2º ato:

Leonor me conduz... Oh, triste sorte.
Teu esposo não sou, o céu ordena
antes sinta o rigor da cruel morte
qu' o amigo de perder-te sinta a pena. (f.84)

Final do 3º ato, onde parafraseia o episódio de Epaminondas:

Semelhante é de Carlos a ventura
Eu venço o meu amor, sou triunfante,
também arranco a seta penetrante
e a glória me conduz à sepultura. (f. 93v)

Paula, como já observámos, emprega bastante liberdade na versão que faz do texto de partida, não deixando, ainda assim, de ser identificável com uma tradução, pois segue as cenas e falas das personagens, cumprindo a linha narrativa na generalidade.

As alterações que Paula faz ao texto podem agrupar-se em grupos distintos, de acordo com o que é afetado por essas alterações. Podemos identificar assim modificações no metatexto, linha narrativa, caracterização de personagens e na temática.

Em primeiro lugar, refira-se que entre o texto original de Young e a versão de Tourneur há um acréscimo de metatexto adicionado pelo tradutor francês, localizado nas didascálias e descrição de cenários. Por exemplo, no início do 1º ato, o original inglês não fornece qualquer dado sobre a localização da cena, ao passo que a versão francesa indica: «La nuit est avancée. Il fait une violente tempête.». A informação acrescentada pelo tradutor encontrava-se na fala da personagem: «Rage on, ye winds, burst clouds, and waters roar» (p.1).

Paula irá repetir este acrescento redundante, fornecendo indicações sobre as emoções e ações das personagens que não se encontravam no texto de Tourneur.

Por exemplo, na cena II, 3º ato (f. 95v-103) são acrescentadas as seguintes didascálias: «Pensativo», «Fecha a porta», «Encontrando-se com Zanga», «Com muito fingimento», «Com grande transporte e admiração», «Muito forte»; na cena III do mesmo ato (f.111v) é acrescentado: «Desespero», «Delirante»; e ainda, na cena IV, do mesmo ato (f.126v-127v): «Abraçando-a», «O punhal sempre com cautela recata», «Com o punhal na mão», «Chora», «Turba-se», «Muito forte», «Mostra o retrato». Por estes exemplos, apercebemo-nos que há, da parte de Paula, a inserção de grande quantidade de informação que pretende esclarecer os sentimentos, reações e movimentos das personagens. Além disso, Paula retoma, através das didascálias, alguns adereços mencionados na peça (ex: punhal e retrato de D. Carlos) que têm menos relevância no texto original.

Outra adição metatextual refere-se ao rigor na marcação das entradas e saídas de cena, que são indicadas com maior sistematicidade, especialmente a saída de cena no final de ato. Este facto poderia evidenciar a representação do espetáculo em salas onde não se utilizariam cortinas para fazer o encerramento do ato, tendo o final de ser sinalizado pela saída de cena de todas as personagens, mostrando um palco vazio.

Contudo, sabe-se que os teatros portugueses do séc. XVIII em Lisboa possuíam cortinas de cena³⁷⁸, pelo que um final de ato podia ocorrer com as personagens ainda em cena.

Uma outra possibilidade, partindo da ideia de que os textos de Paula também eram utilizados como ferramenta de trabalho para a encenação do espetáculo, a saída de palco equivale à marcação, para o intérprete, do fim da sua prestação.

Para além do acrescento, noutros momentos, mais raros, há um corte ou omissão da informação metatextual.

Tourneur:

Afonso, dans le transport de la passion tombe à ses genoux et lui prend la main. (p.32)

Paula:

Cai a seus pés. (f. 75v)

Outras informações metatextuais que se apresentam no texto de partida são omitidas pelo dramaturgo português: «Il allait pour l'embrasser; il recule avec horreur.» (p.139), «Elle le tient embrassé» (p.150), «Elle montre le poignard qu'Allonzo avait laissé tomber dans le berceau» (p.150), entre outras. Algumas das didascálias omissas referem-se a gestos afetivos dos amantes e a emoções das personagens, outras a elementos significativos para a peça, como a utilização de adereços e ações das personagens.

A omissão das didascálias não parece obedecer a nenhum critério constante – nem de encenação, nem literário – parecendo por vezes terem sido retiradas por economia da peça, outras apenas por descuido. Contudo, nas alterações que faz ao nível da informação técnica sobre a representação do texto, existe uma preocupação permanente em assinalar os sentimentos e ações das personagens.

Algumas didascálias apresentam traços significativos que subentendem uma visão do palco, como a substituição da didascália que indica a quem se dirige a fala, pelo modo como ela deve ser proferida:

Tourneur:

à Alonzo (p.111)

Paula:

A força da sua representação muda. (f.110)

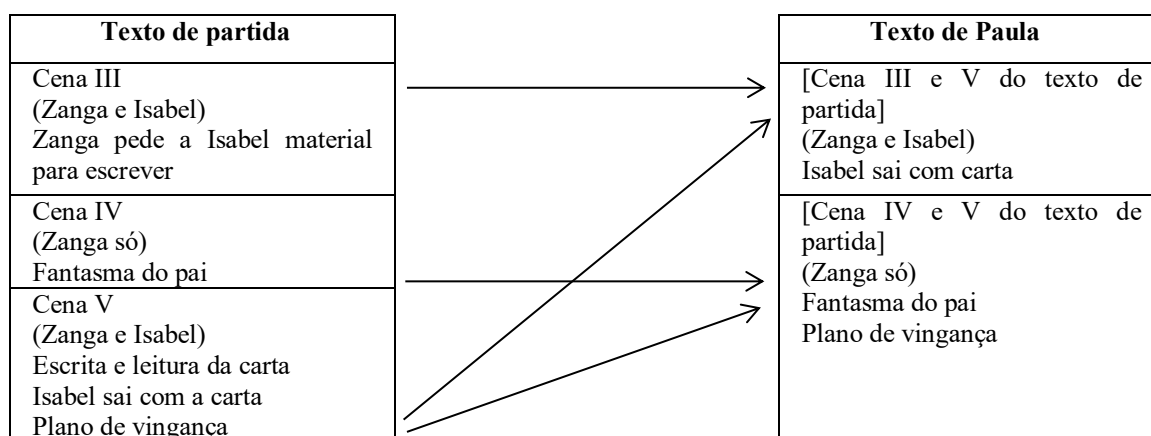
³⁷⁸ Os teatros do Bairro Alto, Rua dos Condes e S. Carlos têm registado o uso de cortinas de cena.

Paula não indica que o discurso passa a ter outro recetor, mas a forma como o ator deve agir para dar a entender que o que a personagem expressa é falso.

Na sua tentativa baldada de encurtar o texto, Paula omite algumas falas e ações do texto de partida, que têm pouca repercussão no sentido da história.

A única situação em que há alteração da linha narrativa ocorre no 2º ato. Zanga forja uma carta escrita por Carlos a Leonor, que será posteriormente descoberta por Afonso. No texto de Tourneur a sequência de cenas e correspondentes ações é a seguinte: na cena III, Zanga pede a Isabel que lhe traga material onde possa escrever uma carta; na cena IV, sozinho em cena, Zanga menciona que o fantasma do seu pai o visitara durante a noite; na cena V, Isabel regressa com os materiais de escrita, Zanga escreve a carta e relê-a (embora não se dê a conhecer em nenhum momento o seu conteúdo ao público), explicando que com este estratagema pretende incutir o ciúme em Afonso.

Paula altera a ordem da ação, repartindo os eventos da cena V do texto de partida pelas suas cenas III e IV³⁷⁹ (ver esquema abaixo):



Paula omite o momento em que Zanga escreve e lê a carta, substituindo-o pelo recado a Isabel: «A carta que te dei muito acautela». Zanga pede, então, a Isabel que coloque a carta no quarto de Leonor e, quando esta sai de cena, narra a visita do fantasma do seu pai e solicita aos espíritos que o ajudem no seu plano de vingança.

A circunstância de conteúdo da carta não ter um papel relevante no desenvolvimento da ação, torna compreensível a sua omissão, tanto mais que o tempo de escrita da carta em palco seria um tempo morto, sem interesse para o público.

³⁷⁹ Ao diluir a cena V do texto de partida nas cenas III e IV da sua tradução, Paula faz com que do seu próprio texto desapareça a cena V e, por lapso, dá um salto na numeração de cenas da IV para a VI.

Paula, ao omitir a redação da carta, é levado a alterar a ordem das cenas, uma vez que a sequência do texto de partida deixa de fazer sentido: na versão de Tourneur é durante o tempo em que Isabel sai de cena para ir buscar os materiais para a missiva que Zanga narra a visita do espírito do seu pai, pedindo vingança.

A alteração da ordem das cenas, da omissão de outras e, nomeadamente, o corte de momentos chaves do texto de partida, estão relacionados com opções de «encenação» (se se pode falar nestes termos sobre o teatro do século XVIII), que são justificáveis, embora, no seu conjunto, não melhorem o curso da intriga.

Paula preza o exagero e a hipérbole, elaborando sistematicamente sobre o texto de partida. Por exemplo, Tourneur descreve Afonso como «Le conquérant d'afrique» (p.22) e Paula, aumentando o número de epítetos, caracteriza-o como «o forte domador de áfrica adusta / o estrago das turbas mauritanas / o herói a quem as palmas...» (fl.71v).

O texto de Tourneur é em prosa e segue uma sintaxe simples e linear³⁸⁰ ao passo que Paula utiliza uma sintaxe rebuscada e enviesada, com pretensões de elevação poética. Por exemplo, a frase de Tourneur «Et voilà justement la raison qui me rend cette demande impossible.» (p. 54) é traduzida por «Ah, eis aqui a razão que me consterna / e impossível me faz o suplicar-lhe / este grande favor tão livremente.» (f. 83). Aqui se vê que a construção frásica não linear não advém da tradução de uma sintaxe estrangeira, mas de uma complexificação da própria língua.

No final da cena VI (2º ato), Afonso decide falar a Carlos e comunicar-lhe que pretende aceitar Leonor como esposa. Tourneur utiliza apenas dois adjetivos, *cruel* e *douloureuse*, e uma repetição do verbo *supporter*, para enfatizar a situação desagradável para ambos.

Tourneur:

Je ne l'ai point encore vu depuis son cruel malheur: j'ai évité une entrevue douloureuse que je n'aurais pu supporter... Et la supporterai-je mieux maintenant? L'idée seule m'a déjà transi. (p.55).

Paula:

Depois da grave perda / que ele experimentou da sua frota / falar-lhe inda não pude. / Não queria suportar o triste lance / d'ouvir queixar o amigo sem remédio, / e agora devo dar-lhe cruel golpe / com o ferro venenoso do ciúme / no sensível coração aonde vivo? / Semelhante a onda amarga, suor frio / começa a regelar-me todo o sangue. / Arrastado me leva novo impulso, / Leonor me conduz... Oh, triste sorte. / Teu esposo não sou, o céu

³⁸⁰ O texto de Tourneur contém frases ordenadas na sua maioria em Sujeito + Verbo + Objeto + Complementos.

ordena, / antes sinta o rigor da cruel morte / qu'o amigo de perder-te sinta a pena. (f.83v-84)

Paula não só estende as três frases por 15 versos, como lhes acrescenta oito adjetivos, metáforas, imagens, comparações, inversões, hipérbatos e outras figuras de estilo, que impregnam o discurso de um tom barroco. Observamos aqui também a utilização da rima, que reforça os momentos mais dramáticos da peça.

Há inúmeros exemplos da elaboração literária de Paula a partir de frases simples de Tourneur, de que se destaca este: «Jusqu'à la mort.» (p.108) é traduzido por «até que a parca / severa corte o fio de meus dias.» (ff.108v-109).

Paula emprega uma grande variedade de figuras de estilo, tanto de nível sintático como semântico e de pensamento, excluindo dos seus diálogos a naturalidade teatral e a simplicidade discursiva.

Nos atos finais, nas falas mais dramáticas, Tourneur recorre a maior número de figuras de estilo (imagens, metáforas, repetições, etc.). Quando a prosa do texto de partida é mais poética, Paula traduz com maior fidelidade. Desta forma, a sua elaboração sobre as frases simples não é apenas o desejo de alterar o texto de partida, mas o de apresentar ao seu público um texto mais poético e emotivo.

As alterações que Paula faz ao texto têm implicação nas personagens da sua tragédia, fazendo com que estas se distingam das suas homónimas francesas.

As personagens que mais se alteram são Afonso, Leonor e Zanga. Carlos, Álvaro e Isabel são-nos também apresentados por uma nova perspetiva através das referências que lhes são feitas pelos restantes intervenientes.

Afonso é a vítima de Zanga, é o motivo da sua vingança. O plano de Zanga é destruir tudo o que é caro a Afonso – a amizade com Carlos, o amor de Leonor, a honra e a altivez.

Afonso é um homem de armas, tem a estima dos seus homens e dos seus pares. A lealdade é uma das suas qualidades; no entanto, é também crédulo e o grande amor que sente por Leonor não lhe permite distinguir o que é falso e do que é verdadeiro. Ao longo da peça vemo-lo enfrentar vários dilemas e a ser posto à prova pelas suas ações, sempre instigadas por Zanga. As várias mentiras de Zanga levam-no ao ciúme irracional e à loucura.

Algumas das alterações de Paula relativamente ao texto de partida acabam por transformar Afonso numa personagem com outras características morais.

No texto de partida, é referido que Afonso tem dúvidas em aceitar o casamento com Leonor, porque não quer prejudicar a felicidade do amigo. Em Paula, em contrapartida, Afonso permanece um homem indeciso, mas apresenta hipóteses e opções sobre as quais deve decidir, racionalizando sobre as suas próprias dúvidas. Esta diferença é alimentada por outras opções de tradução que refletem o carácter ponderado de Afonso.

Tourneur (em referência a Alonso):

N'a-t-il plus de bravoure que de prudence? (p.47)

Paula (em referência a Alonso):

Ele tem prudência e valeroso/ a honra preza mais do que a fineza. (f.80v)

Ou seja, quando no texto de partida se pretende valorizar o carácter intempestivo e irrefletido de Afonso, no texto de chegada a prudência e a ponderação tornam-se duas características da personagem.

Ao longo do texto de Paula irá operar-se uma degradação dos valores morais em Afonso e a perda destas qualidades acentuará a queda no abismo do ciúme.

No 3º ato, Zanga sugere a Afonso que Leonor lhe foi infiel e que já esteve envolvida amorosamente com Carlos. Paula acrescenta várias falas à personagem de Afonso, nas quais se invocam tormentos, a morte, elementos funestos, exibindo um Afonso mais sombrio e alienado.

A submissão de Afonso aos embustes de Zanga torna-se cada vez mais forte, deixando de usar o seu próprio discernimento. Em Tourneur há espaço para a dúvida, mas Paula apresenta-nos um Afonso sem memória do passado – as qualidades que conhecia de Leonor são substituídas pelas mentiras de Zanga.

Tourneur:

Est-ce là le visage de la détestable hypocrisie? Si elle est coupable, la lumière et les ténèbres se confondent et la beauté n'a plus rien de céleste. (p.109)

Paula:

Este é o semblante aborrecível / da horrenda hipocrisia duma ingrata. (fl.109)

Afonso é um homem marcado pela dúvida entre acreditar nas virtudes do seu amigo e da amada ou nas falsas evidências da traição dos mesmos. Não sabe em que acreditar e, por isso mesmo, não se decide sobre que ações tomar.

Na tradução de Paula (4º ato, cena V), Afonso parece querer ignorar todas as evidências, preferindo ser marido de Leonor. Contudo, no texto de partida, Afonso culpabiliza-se a si próprio por não ter reparado na traição da amizade de Carlos e na falta de virtude de Leonor. É com o conhecimento destas circunstâncias que decide manter o casamento com Leonor.

Tourneur:

Non, Zanga, non: le plus coupable c'est moi, qui aurais dû remarquer sa visite précipitée au milieu de la nuit, le changement subit du cœur de Léonore et mille autres circonstances frappantes. Et malgré les lumières (que le ciel ait pitié de ma folie!) je vais l'épouser! (p. 125)

Paula:

Não, Zanga, eu sou o mais culpado./ Eu sou o céu, sou o vil que impudente, / julgo mal da visita de um amigo/ que da estrada da honra não se afasta/ e por ela me cede seus poderes./ O céu me iluminou, pois já não vejo/ a súbita mudança d'estimar-me/ a gentil Leonor. Mais não diviso/ a prontidão de Carlos em ceder-ma. Só vejo sou esposo e que preciso/ de amante cumprir os meus deveres. (f.117-117v)

Em Paula a falta de discernimento de Afonso que o leva a tomar medidas irrefletidas é mais patente.

Na tradução portuguesa, depois de Leonor se apunhalar, Afonso retoma o motivo dos seus ciúmes segurando o retrato de Carlos e questionando-se sobre se Leonor será ou não culpada. Em Tourneur, o monólogo de Afonso recai mais uma vez sobre a esperança e a tristeza na vida.

Contudo, Paula apresenta-nos um Afonso que, após todos os seus crimes e erros, consegue a redenção através do perdão de Leonor: «Eu te perdoo, Afonso.» (f.133v).

Os vários acrescentos de Paula ao modo como Afonso é visto pelas outras personagens altera substancialmente a forma como se apresenta aos olhos do público – consegue transformar-se de carrasco em vítima.

Leonor é uma personagem que também sofre algumas alterações na sua conduta.

Na tradução francesa, a escolha do seu noivo é determinada por seu pai, que, tendo em atenção os sentimentos da filha, decide baseado na riqueza do pretendente. A versão de Paula apresenta-nos uma Leonor mais ativa, que consegue convencer o seu pai a aceitar a sua escolha.

Tourneur:

Il est vrai, mon père l'avait d'abord ainsi arrêté: mais voyant combien ce mariage répugnait à mon cœur, après être resté longtemps indécis, à la fin, **il a résolu** d'attendre pour se décider, vos conseils, qui le déterminent sur tout. (p.33)

Paula:

Com súplica **venci ao pai amado**. / Ele o dilatou até que chegasse / do campo o vencedor para que desse / sobre este himeneu o seu conselho. (f.76/76v)

Leonor afirma depois a Afonso que este tem o poder de decidir sobre o casamento deles, uma vez que o seu pai espera a sua opinião para determinar quem será o esposo de Leonor. Mas Afonso não quer trair o seu amigo. Na tradução francesa é dada indicação de que Leonor usa da ironia ao interrogar Afonso sobre o que prefere fazer: ou alegrar o amigo ou forçá-la a um casamento contra vontade. Em Paula, o tom irónico está ausente e Leonor, ao reconhecer a fatalidade de ser preterida pelo seu amante, entrega-se à tristeza. Nesta cena Leonor apresenta ainda outras características que a distinguem da Leonor francesa. Por um lado é omitido o ódio que sente por Carlos (Tourneur: «Et d'être lié à ce [Carlos] qu'on hait.» (p. 37)) e por outro, é cortado por Paula um desmaio, apresentando, mais uma vez uma Leonor determinada, e não uma figura frágil.

No último ato, Leonor e Afonso discutem os ciúmes de Afonso e a infidelidade de Leonor. A certo momento Afonso exhibe um retrato de Carlos, acusando-a de que aquele é o seu amante. O texto de Tourneur permite uma interpretação ambígua da resposta de Leonor, que poderia levar Afonso a acreditar que a sua esposa amava o amigo.

Tourneur:

Ha! Don Carlos?... Partout ce que j'espère de bonheur, j'aime mieux voir son portrait que le tien. (p.154)

Na versão de Paula, a fala de Leonor não permite segundas interpretações:

Se fora sua esposa não sentira / este opróbrio cruel tão insultante. / Ah, D. Carlos! Mudou-se meu destino, / a esperança fugiu de ser ditosa. (f.132)

Desta forma, a loucura de Afonso é acentuada, pois não encontra qualquer justificação para o seu ciúme.

Como foi referido anteriormente, Paula põe na boca de Leonor o perdão a Afonso. Este gesto derradeiro de Leonor reforça a sua pureza e o amor por Afonso.

Zanga é uma personagem vingativa, de uma cultura diferente. Paula, através das falas que lhe atribui, confere-lhe um cunho exemplar, pois ele torna-se representante dos mouros e africanos e da religião muçulmana. No seu discurso convoca espíritos, monstros do averno e venenos, apresentando-o como alguém que não pretende apenas a

justiça através da vingança, mas também como uma criatura maléfica, sem sentimentos de piedade.

Paula reduz a presença de Zanga como protagonista de cena ao cortar alguns dos monólogos, em que é analisado o sucesso do seu projeto de vingança. No 5º ato é também omitido um diálogo entre Zanga e Isabel, no qual ela confessa que se sente culpada pela morte de Leonor e lamenta que os intentos de Zanga não poupem os inocentes. Zanga desconsidera os remorsos da sua companheira e refaz os seus planos, de forma a amplificar o objetivo final: exibir a Afonso que ele foi vítima de mentiras e que por causa delas causou a morte aos que mais o amavam, sendo eles inocentes de qualquer culpa.

Paula refere algumas vezes Maomé, o Profeta, através das invocações de Zanga. É um acrescento que acentua a identidade de Zanga.

Carlos é uma personagem secundária, que serve como instrumento da vingança de Zanga. Carlos, enquanto prisioneiro, pediu ao seu amigo Afonso para interceder junto de Leonor e de seu pai, D. Álvaro, no sentido de obter consentimento para se esposarem.

Na cena IX do 2º ato do texto de partida, há um monólogo no qual Carlos se lamenta da crueldade do mundo e reflete sobre o modo como a vida é apenas um conjunto de sofrimento e que o único consolo no tempo que passa é a aproximação da morte. Este monólogo é omitido na versão de Paula. Em termos de economia dramática, ao reduzir o número de falas da personagem, nomeadamente de um monólogo em que expõe os seus sentimentos, reduz-se a empatia que se poderia criar com o público, resultando a sua morte final em algo menos dramático e desta forma contribuindo para uma menor culpabilização de Afonso.

Neste monólogo, Carlos coloca igualmente a hipótese de não ceder a noiva ao amigo e de tentar alcançar a única hipótese de felicidade que vislumbrou na vida. Ou seja, pela sua própria felicidade Carlos poderá sacrificar a de Leonor e Afonso. Paula corta esta demonstração de egoísmo por parte da personagem.

Carlos aparece-nos assim, na versão de Paula, como uma personagem mais plana que no texto de Tourneur.

D. Álvaro é uma personagem com pouca presença em palco. Grande parte das alterações que Paula introduz nesta personagem surge nas falas das outras personagens.

No texto de partida, a decisão de aceitar Afonso para noivo da filha é justificada por D. Álvaro por saber do afeto que Leonor sente por Afonso e não por Carlos. Paula,

não só omite essa justificação de D. Álvaro, como repetidamente reforça o carácter interesseiro e insensível do pai de Leonor, que no texto de partida, apesar de ser mostrado como uma pessoa preocupada em obter riquezas, é um pai extremoso.

Isabel, amante de Zanga, é uma personagem que se apaga na versão de Paula: algumas das suas falas são suprimidas, tal como a presença em cena e referências a ações suas. A sua presença na peça é justificada no início quando Zanga expõe a sua história e os motivos por que odeia Afonso e a meio, quando é necessária para colocar a carta falsa no quarto de Leonor.

Como já foi referido anteriormente, a tradução de Paula usa de bastante liberdade lexical, que tem repercussões na ênfase dada a certos temas que percorrem a peça.

Em Paula, é acentuada a diferença cultural entre Zanga e os restantes. Zanga e Afonso são representantes de duas culturas diferentes: cristã e muçulmana, europeia e árabe. Os elementos destas duas culturas são convocados com frequência, seja através de alterações lexicais ou de acrescentos ao texto de partida, onde são reforçadas a imagem de Afonso como representante de uma cultura (exemplo 1) e de Zanga como representante de outra (exemplo 2).

Exemplo 1:

Que reserveis, senhor, o vosso alento/ para empresas d'imortal memória,/ em que servindo à pátria valeroso/ mostreis o quanto pode o braço hispano/ e ao cume eleveis a vossa glória (f. 106v)

Exemplo 2:

Não tem virtude o homem que despreza / a vingança que pede tanto insulto seguindo o heroísmo maometano / ileso fique a honra e diga Espanha / muito embora que foi cruel tirano (f.65)

No exemplo 1 vemos um acrescento feito ao texto de partida: no exemplo 2, uma elaboração da tradução a partir do seguinte excerto do texto de partida:

Ce n'est pas qu'ou les hommes sont sans vertu que les affronts ne sont pas de crimes et qu'une pareille injure peut rester sans vengeance. (p. 10)

No texto de Paula, Zanga refere-se por diversas vezes a Maomé, invoca-o para a sua vingança, considera-se a si próprio um símbolo dos muçulmanos que lutam contra a soberania espanhola/europeia.

No excerto abaixo (já referido acima), podemos observar como Paula estendeu as referências muçulmanas, incluindo elementos folclóricos de vestuário (turbantes) e

simbólicos (meias luas). Omite a ideia do paraíso, mas substitui-a por Leonor. Além disso, traduz a expressão «Saint prophète» por «Maomé».

Tourneur:

Oh, saint prophète, abaisse un moment tes yeux sur la terre: vois-moi tourmenter ce vil Chrétien, cet infidèle, qui ose maltraiter tes enfants et braver ta loi, et qui après, ose encore espérer le bonheur de deux beaux yeux qui ont l'éclat des yeux de tes ouris. Souffriras-tu qu'il jouisse ici-bas de ton Paradis? (pp.56-57)

Paula:

Ah, Maomé,/ teus olhos sobre a terra abaixa, manda. Vê. Vê-me atormentar este perjuro/ que ousa perverter as tuas leis,/ flagelo de teus filhos,/ eclipse e terror das meias luas, que servem d'esplendor a teus turbantes. /Não sofras que ele goze satisfeito/ da sua Leonor ternas carícias. (f. 84v)

A utilização do termo *turbantes*, como sinédoque de *mouros*, tem lugar em mais uma situação:

[ZANGA] – Se acaso eu consigo surpreendê-lo / e o vejo ser escravo dos turbantes, / a glória denegrindo das conquistas, / pisando com alparca o verde louro, / diminuir poderei o seu castigo / suavizando enfim o seu tormento / arrancando-lhe a vida de repente. (ff.65v-66)

A oposição entre duas culturas, em que a católica é sempre superior, ocorre também nas peças de Paula *Vieira* e *Sepúlveda*, nas quais se opõem as culturas portuguesa católica aos holandeses protestantes e aos africanos ateus, respetivamente.

No texto original são recitados monólogos de carácter filosófico pessimista, em que se reflete sobre o sentido da vida, a fatalidade da morte e da tristeza, a efemeridade e fragilidade da alegria. No texto de Paula, esses mesmos monólogos são centrados nas questões que afligem as personagens no momento, sendo o ciúme o assunto transversal e central desses discursos, não havendo lugar para o pessimismo filosófico.

A partir dos exemplos mostrados observámos que Paula fez algumas alterações ao texto de partida, tendo respeitado de uma forma geral a intriga, a sequência narrativa e a caracterização das personagens. Onde Paula se afasta do texto de partida é na tradução lexical e na utilização da língua, usando profusamente de figuras de retórica para ornamentar o texto, tornando a linguagem das personagens mais rebuscada, poética e impenetrável.

Paula apresenta, pois, uma tradução livre: corta falas, omite cenas, exclui partes do enredo, inclui novas imagens e metáforas no discurso das personagens e, noutros

momentos renunça a cenas, induz novas características nas personagens, acrescenta didascálias que informam sobre a contracena e altera a ordem das cenas.

Alguns dos acrescentos de Paula relacionam-se com clarificações diegéticas. Por exemplo, em Tourneur, Afonso descreve a Carlos como se sentia ao saber que o amigo estava prisioneiro dos mouros e de como isso lhe deu alento para lutar. A resposta de Carlos é a expressão dos seus sentimentos por Leonor.

Tourneur:

ALONZO – C'est l'image de Carlos captif, c'est l'idée de ses chaînes cruelles, qui m'ont enflammé d'une rage que je n'avais jamais éprouvé, et d'un courage nouveau qui m'a fait surpasser mes premiers exploits.

DON CARLOS – J'aime la belle Léonore: comme je l'aime. (p.23)

Paula:

AFONSO – A lembrança de Carlos prisioneiro / dum valor m'inflamou tão poderoso / como nunca sentiu meu forte braço.

CARLOS – **Ah, vós, que sabeis os meus amores,/ sabei mais o que sinto nesta hora.** / Eu, eu amo a Leonor, mas entender-me / a mim mesmo eu não sei o como adoro (f.72)

Paula acrescenta uma frase à fala de Carlos, que permite fazer a ponte entre a expressão dos sentimentos de Afonso e os seus, suprimindo a incoerência que havia entre a resposta de Carlos à fala de Afonso.

Outros dos acrescentos de Paula são apenas pequenas exclamações ou interrogações que interrompem grandes tiradas de outras personagens, criando assim maior dinamismo entre as personagens que se encontram em cena e evitando falas demasiado longas que comprometessem a atenção dos espectadores.

Na tradução de Paula vemos também algum cuidado com os adereços, que após serem convocados para a cena são utilizados e referidos com mais insistência que no texto francês. O retrato de Carlos, por exemplo, que é o derradeiro objeto a avivar o ciúme de Afonso, é apenas utilizado uma vez no texto de partida. Em Paula, depois do suicídio de Leonor, Afonso mantém o retrato na mão, questiona-o e, com raiva, despedaça-o, como símbolo do seu rival.

AFONSO – (...) O retrato na mão inda sustento. / Que me vens a dizer senão que é falsa? / (...) E este retrato vil em mil pedaços / de repente se rompa e despedace / a causa do meu dano e minha infâmia. (*Despedaça-o.*) (ff.133v-134)

Podemos portanto afirmar que Paula enriquece a utilização dos adereços, tendo noção de como o espaço em palco está a ser ocupado, apesar de não dar conta de todas as incongruências do texto de partida. Em Tourneur a informação sobre a localização da

ação é rara, tal como a do cenário. Assim sendo, quando a certa altura é dada a indicação de que uma personagem cai desmaiada sobre uma cadeira ou que se fecha uma porta, a referência a esses objetos é extemporânea, porque em nenhum momento foi mencionado esse adereço. Esta falha poderia ter sido colmatada por Paula, que mantém a omissão, caso tivesse tido um maior cuidado em descrever o espaço da ação.

Contudo, é incontornável, tendo em conta os exemplos mostrados, que as alterações feitas por Paula ao texto de partida têm como objetivo a melhor adequação ao palco e ao público português. As alterações introduzidas por Paula respeitam uma conceção específica do desenvolvimento das cenas (e da peça, na totalidade) no palco: respeita um projeto de encenação.

Da tradução de Paula, apenas se conhece a cópia que integra o tomo V da *Coleção das obras dramáticas de António José de Paula*, não havendo qualquer registo de ter sido representada ou publicada, ou de ter havido intenção para tal.

O irresoluto

Esta comédia, cujo título completo é *O amo irresoluto e o criado fiel*, desenvolve-se em torno de duas personagens: Jacinto, um criado de grande nobreza de carácter, e Armelindo, seu amo, de natureza hesitante.

Armelindo é um jovem com posses, em idade casadoira, cuja constante indecisão não lhe permite decidir sobre questões de peso (como o casamento) nem sobre as mais corriqueiras (como as refeições). Leva uma vida ociosa, dedicando o seu tempo a ler, cantar, ouvir música, passear e socializar. Bereante, pai da jovem Lésbia, pretende que esta case com o jovem indeciso; no entanto, Arnolfe, tio de Armelindo, deseja vê-lo noivo de sua sobrinha Zulmira. O interesse do consórcio, para ambos os casamenteiros, reside exclusivamente no património de Armelindo e na herança paterna que este irá receber, caso não se encontre o filho primogénito de seu pai.

Os planos dos casamenteiros complicam-se quando as duas pretensas noivas de Armelindo se apaixonam por Jacinto. Este, por seu lado, fica cativado dos encantos de Zulmira, mas, ciente da desigualdade social, decide escamotear as suas paixões. Zulmira, apaixonada por Jacinto, recusa o noivo que seu tio lhe destina.

O enredo intensifica-se quando se descobre que Jacinto é o filho primogénito e meio-irmão de Armelindo. Como herdeiro legitimado, e tomando conhecimento da sua filiação, Jacinto decide dividir os seus bens com o meio-irmão, possibilitando assim que se realize o casamento deste com Lésbia. O seu novo estatuto social permite-lhe ainda

desposar Zulmira. A peça termina com os casamentos consentidos e desejados dos dois pares: Jacinto/Zulmira e Armelindo/Lésbia, ao qual se junta o par improvável formado por Arnolfe e Micaela, a criada.

Como acontece com muitos textos do séc. XVIII, não é clara a origem textual de *O amo irresoluto e o criado fiel*, não permitindo concluir se se trata de um original ou uma tradução.

Sabemos que Paula diferenciava uma tradução de uma criação sua, pois no mesmo tomo onde se encontra *O amo irresoluto ou O criado fiel* apresenta uma tradução, *A vingança*, caracterizando-a como tal e referindo o nome do seu autor original, Edward Young.

Em contrapartida, sobre *O amo irresoluto* o próprio Paula afirma:

Também vos envio a comédia do *Criado fiel*: ela tem feito o seu dever onde se tem representado; não a avalio por boa, mas é **ficção minha**, como tal, não a separo de ombreá-la com as mais irmãs. (CODAJP, V, f. 3)

A afirmação de Paula de que a peça é de sua autoria é corroborada pelo facto de não se conhecer nenhum texto que siga a mesma linha narrativa ou que contenha as mesmas personagens que lhe pudesse ter servido de texto de partida. No entanto, na altura em que *O irresoluto* (título que designa a comédia na *Coleção*) de António José de Paula circulava pelas mesas censórias, outro texto, também intitulado resumidamente de *O irresoluto*, se cruzava com ele: *O mancebo irresoluto*, possivelmente uma tradução de *L'irrésolu*, publicado em 1713, de Philippe Néricault Destouches (1680 – 1754).

O registo da localização da comédia *O mancebo irresoluto* informa-nos que é uma tradução de um texto francês:

Mancebo irresoluto, O, comédia traduzida do francês; foi aprovada para se representar somente por despacho de 4 de Maio de 1772. (*RMC 18)

O parecer sobre a mesma comédia aponta displicentemente a sua falta de qualidades e de indecências.

A comédia intitulada *O mancebo irresoluto* não tem coisa que a recomende, antes muito que a faça julgar uma peça cheia de defeitos essenciais. Porém, como a licença que se pede é somente para se representar e ela não envolve indecência, nem escândalo, sou de parecer que se deixe executar no teatro.

Lisboa, 4 de Maio de 1772 (*RMC 16)

Não se conhece nenhum testemunho da versão portuguesa de *O mancebo irresoluto*. No entanto, a comédia original de Destouches chegou aos nossos dias. O enredo centra-se na personagem de Dorante, jovem marcado pela indecisão e pela

constante mudança de planos. A intriga revela a necessidade que o pai de Dorante tem em encontrar uma noiva para o seu filho e as dificuldades do processo, marcado pela volubilidade das inclinações do coração e da razão do noivo. Nesta peça não se dá qualquer importância à figura do criado, Frontin, servindo ele apenas para apresentar a personagem principal e dar a conhecer ao público a inconstância do amor. Assim, apesar de os títulos dos textos e de as irresoluções da personagem principal serem semelhantes em ambas as comédias, é evidente que o texto de António José de Paula não é uma tradução deste, uma vez que a constituição do elenco, o desenvolvimento e a resolução da intriga são diferentes. O conflito da personagem de Dorante é semelhante ao de Armelindo, mas a sua resolução é diferente.

Um outro texto com o qual *O amor irresoluto e o criado fiel* tem afinidades é *Le fils naturel* (1757) de Diderot, principalmente se tivermos em conta a intriga em volta da personagem de Jacinto, o «criado fiel» de Paula.

No que respeita à intriga centrada em Jacinto, tanto em *O amor irresoluto e o criado fiel*, como em *Le fils naturel* se conta a história de um jovem de grande nobreza de carácter, o «filho natural», inserido num quadro familiar acima da sua categoria social (no texto de Paula como criado grave, em Diderot como protegido e amigo do dono da casa), no qual as suas qualidades são reconhecidas pelos que o rodeiam. Em ambas as peças esta personagem nasceu de uma união amorosa que não pode concretizar-se devido à oposição de familiares paternos; em ambas as peças a mãe morreu pouco tempo depois do nascimento do filho e o pai foi obrigado a fugir para o estrangeiro, deixando o filho entregue a uma pessoa de confiança; em ambos os casos há uma promessa de regresso/reconhecimento do pai, que se efetiva no final da peça.

Um ponto que distingue Jacinto de Dorval (personagem de Diderot) é o facto de o primeiro ter nascido no seio de um casamento e o segundo ser filho ilegítimo.

Em ambas as peças há quatro personagens à volta das quais se tece a trama – duas raparigas, apaixonadas pelo «filho abandonado», e dois indivíduos do sexo masculino, um deles o «filho abandonado» e o outro alguém por quem este nutre simpatia, ambos interessados na mesma rapariga. Em ambas as peças, o drama amoroso do par correspondido (protagonizado pelo órfão e a rapariga por quem se apaixona) é acentuado pelas diferenças sociais. O desenlace dá-se quando se descobre que o «filho abandonado» é de famílias ilustres e é igualmente irmão de uma das outras personagens. Com o reconhecimento da paternidade, o protagonista é investido de grande riqueza e estatuto social, o que lhe permite casar com a sua amada. As duas peças terminam com

um convencional casamento duplo dos dois pares amorosos. A situação inicial e o desfecho são semelhantes, mas no que diz respeito aos conflitos das personagens, só encontramos semelhanças entre Dorval, «le fils naturel», e Jacinto.

Ambas as peças materializam a crença de que a nobreza de carácter não advém de um título, mas da educação – tema recorrente em sociedades onde o crescimento da burguesia e o reconhecimento do mérito pela riqueza adquirida através do trabalho iam desvalorizando o estatuto recebido apenas por laços de sangue. No entanto, paradoxalmente, em ambos os textos, a superioridade intelectual e emocional é legitimada por laços de sangue com famílias ilustres.

Podemos dizer que em *O amo irresoluto e o criado fiel* de Paula há duas intrigas com o mesmo grau de importância: 1) uma protagonizada por Armelindo, o amo irresoluto, e, com pontos de contacto, ao nível do comportamento das personagens, com *L'irrésolu* de Destouches; 2) outra protagonizada por Jacinto, o criado fiel e «filho natural», e que corresponde à estrutura narrativa de *Le fils naturel*.

Das duas histórias que concorrem em *O amo irresoluto e o criado fiel*, aquela que se baseia no *Le fils naturel* tem um carácter bastante diferente da de *L'irrésolu* – as duas figuras que a protagonizam (Jacinto e Zulmira) não são cómicas e não há comicidade na intriga que as envolve, como se, ao contrário das outras personagens, estivessem numa comédia séria e não numa comédia de caracteres, uma intriga onde a virtude dá origem ao final feliz; na outra, inspirada na comédia de Destouches, há um registo cómico bastante evidente, marcado não só pelo protagonista (Armelindo), como pelas personagens secundárias que o envolvem (o tio Arnolfe; o aspirante a sogro, Bereante; a aspirante a noiva, Lésbia; e os vários criados).

A partir dos dados apresentados é possível que Paula se tenha inspirado em Destouches para o tema e personagens e em Diderot para o conteúdo e narrativa do seu texto.

Apesar de Paula referir que a peça tem «feito o seu dever onde se tem representado» (CODAJP, V, f. 3) não se conhecem notícias de representações.

Conjeturalmente, podemos apontar três possíveis apresentações desta peça. Uma no Teatro do Bairro Alto em 1773, ano para o qual se regista o requerimento para obtenção de licença de representação da comédia *O irresoluto* para esse mesmo espaço.

Senhor,
Dizem os diretores dos teatros públicos desta Corte que eles pretendem fazer representar,

em o Teatro do Bairro Alto, a comédia inclusa intitulada *O irresoluto*, e porque o não podem conseguir sem licença de Vossa Majestade, pede a Vossa Majestade lhe faça mercê conceder-lhes a licença que pedem na forma expendida.

Espera receber mercê. (*RMC 19)

Não há qualquer informação no requerimento sobre o autor, tradutor ou origem da peça, no entanto, tendo em conta que Paula fazia parte da companhia nesse mesmo ano e que já exercia a função de autor e tradutor para o dito teatro, é credível que a comédia a que o requerimento se refere seja a da sua autoria. Outra possibilidade é que se refira à comédia de Destouches.

A outra representação poderá ter ocorrido em 1780, possivelmente no Porto, onde se encontrava na altura Filipe Boseli, o requerente da licença de representação da peça *O criado fiel* (*RMC 43) e empresário teatral no teatro do Porto.

A terceira hipótese de representação poderá ter ocorrido em 1787, tendo a licença de representação sido solicitada por António Pinto de Carvalho (*RMC 44), empresário teatral que terá apresentado outros títulos de Paula.

Os três registos apontam para uma longevidade da peça sobre os palcos, corroborando a afirmação de Paula de que ela teve sucesso quando foi apresentada.

A comédia *O amo irresoluto e o criado fiel* conhece três testemunhos, sendo que em apenas um deles há indicação de autor.

1) testemunho A: manuscrito possivelmente autógrafo de António José de Paula³⁸¹, intitulado *O irresoluto*, incluído no tomo V da *Coleção das obras dramáticas de António José de Paula*, composto por 79 fólios (do ff. 142-220). Na carta dirigida a Lucinda, na abertura do tomo, Paula refere-se ao seu texto como *O criado fiel*. No entanto, a folha de rosto que antecede o texto intitula-o *O irresoluto*.

2) testemunho B: manuscrito intitulado *Nova Comédia O amo irresoluto e o criado fiel*, copiado por António José de Oliveira, com indicação de cópia em Junho de 1782, no rosto, e a instrução «imprima-se e volte a conferir, 28 de Maio de 1783» na face do último fólio. Trata-se de um texto submetido ao exame da Real Mesa Censória. É composto por 66 fólios, escritos nas duas faces. Os fólios estão numerados nas faces a partir do segundo fólio (fl.1), ou seja a folha de rosto, com o título da peça e elenco, e o verso da folha de rosto, que se encontra em branco, não estão foliados. O documento sofreu uma revisão por uma segunda mão que faz algumas alterações de vocábulos e da

381 Ainda não foi feito um estudo da sua caligrafia, mas o mais certo é que se trate de uma cópia limpa produzida pelo próprio autor.

ordem frásica e outras a nível ortográfico. Estas emendas poderão ter sido propostas pelo censor ou por um revisor tipográfico. A partir do fólho 11v, as correções introduzidas pelo revisor são bastante mais visíveis, seja por questões de esbatimento da tinta da primeira mão ou por maior atividade do próprio revisor. A partir do fólho 110 a leitura apresenta-se dificultada pelo esbatimento da tinta. Não tem indicação de autor. Encontra-se no Arquivo Nacional da Torre do Tombo sob a cota ANTT-RMC, caixa 323, nº 2234.

3) testemunho C: *Comédia Nova O amo irresoluto e o criado fiel*, impresso na Oficina de Simão Tadeu Ferreira, em Lisboa no ano de 1794, composto por 48 páginas, com 22cm de altura. Não tem indicação de autor. Existem exemplares na Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian (cota: TC 137), no Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II (cota: LF FG 17044) e na Biblioteca do Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Coimbra (cota: JF 27-2-166).

Além dos testemunhos, há vários documentos coevos que se reportam ao título *O amo irresoluto e o criado fiel* que permitem questionar e estabelecer o percurso do texto teatral na máquina censural e teatral de setecentos.

Datado de 24 de Outubro de 1782, existe um registo do despacho para o censor de várias comédias, entre as quais se encontra *O amo irresoluto*:

[Conferência de 24 de Outubro de 1782]

Ao dito deputado [António de Santa Marta Lobo da Cunha] um requerimento de António José da Silva Nobre com as comédias *Restauração de Granada*; *A mulher exemplar*; *Adelácia em Itália*; *A vinda inopinada*; *O amo irresoluto*, para imprimir.

Vieram a *Restauração de Granada* e *A mulher exemplar* em 22 de Novembro de 1782. Aprovados.³⁸²

Pela proximidade das datas entre o despacho e a data de cópia do manuscrito do Arquivo Nacional de Torre do Tombo, este título deverá reportar-se à comédia de Paula, apesar de não haver qualquer referência ao autor. O despacho refere a entrada do pedido para as comédias *Restauração de Granada*, *A mulher exemplar*, *Adelácia em Itália*, *A vinda inopinada* e *O amo irresoluto*. Apenas as duas primeiras peças são dadas como aprovadas na descarga de regresso, não se tendo conhecimento de aprovação das restantes nesta data ou em datas próximas.

Apesar de não se conhecer nenhuma outra edição impressa para além da já referida de Simão Tadeu Ferreira, de 1794, sabe-se que houve edições anteriores a esta

³⁸² ANTT / RMC, lv.7, f.27.

data, visto que o título se encontra referido na «notícia» no final da comédia *Aspácia na Síria*³⁸³, publicada em 1788, incluído num rol de obras disponíveis para venda na loja de João Henriques. Provavelmente, a edição anterior a 1788, de que não se conhece nenhum exemplar, é fruto da licença de impressão atribuída em 1783 ao manuscrito do Arquivo da Torre do Tombo.

Inocência F. Silva menciona no *Dicionário Bibliográfico* uma edição de 1791, também da oficina de Simão Tadeu Ferreira (Silva, 1862, p. 276). Não se conhecendo nenhum exemplar desta edição e depois de verificadas as datas dos exemplares de 1794 nas bibliotecas portuguesas, coloca-se a hipótese de 1791 resultar de um erro de leitura da edição de 1794, pois o 4, da data, encontra-se um pouco apagado, induzindo a leitura em erro para um 1 (Figura 5).

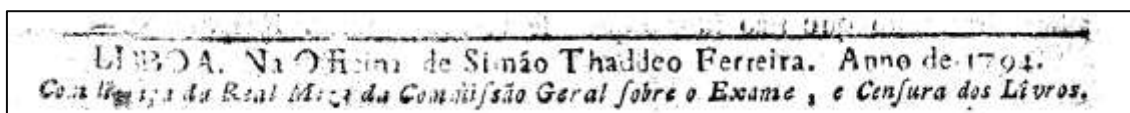


Figura 5: Indicação de impressão de *O amo irresoluto*, of. Simão Tadeu Ferreira, Lisboa, 1794

Como já foi referido, no ano de 1772 o título *O mancebo irresoluto* surge em documentos vários³⁸⁴ referindo-se ao texto traduzido do francês – possivelmente uma tradução da comédia de Destouches, *L'irrésolu*, e não o texto da autoria de Paula. Para *O mancebo irresoluto* foi concedida licença de representação, possivelmente no Teatro do Bairro Alto³⁸⁵, ainda que não haja notícia efetiva da apresentação do espetáculo.

A coexistência de títulos tão semelhantes em datas tão próximas pode ser a razão que levou a acrescentar ao título de Paula a inscrição «Nova comédia» e «Comédia nova» que lemos no folheto de 1794 e no manuscrito do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, respetivamente³⁸⁶.

³⁸³ *Aspácia na Síria*. Lisboa: Of. de Francisco Borges de Sousa, 1788.

³⁸⁴ ANTT / RMC, lv. 11, f. 187, Registo de entrada da comédia *O mancebo irresoluto* (30 de Abril de 1772) e descarga de volta (7 de Maio de 1772); ANTT / RMC, cx. 8, n.º 23-1, Parecer favorável à concessão de licença de representação da comédia *O mancebo irresoluto* (4 de Maio de 1772); ANTT / RMC, lv. 21, [f.40v], Registo da localização da comédia *O mancebo irresoluto*, aprovada apenas para se representar, por despacho de 4 de Maio de 1772.

³⁸⁵ Relembro que as comédias em língua portuguesa seriam representadas no Teatro do Bairro Alto. Existe, ainda, a possibilidade de ter sido representada no Teatro da Graça, embora o repertório deste teatro se focasse nas comédias espanholas.

³⁸⁶ As pesquisas realizadas revelaram que a expressão «nova comédia» se aplica, geralmente, quando é feita uma nova versão da comédia. Por exemplo: *Novo drama heroico ou nova comédia heroica de Ulisses na Lusitânia nova ficção, do bacharel Nuno José Columbina*. Por outro lado para a expressão «comédia nova» parece indicar um género de composição. Contudo, as expressões não têm um significado fixo.

A comparação dos três testemunhos permite evidenciar desproporções textuais entre o testemunho A e os outros dois testemunhos. Os testemunhos B e C apresentam o mesmo texto com poucas variantes entre si, que, na sua maioria, se reportam a alterações ou correção de erros ortográficos. As exceções às variantes ortográficas entre estes dois últimos testemunhos são apenas três:

1) uma corresponde a variantes entre testemunhos B e C, totalmente ausente do testemunho A: a descrição do vestuário dos «peraltas da moda»;

2) outra a uma cena que é exclusiva do testemunho B: realização do rol de objetos da casa pelo Tabelião;

3) e ainda um pequeno diálogo entre Rodrigues e Zulmira que se encontra nos testemunhos A e B e está ausente de C.

Note-se que todas as variações entre os testemunhos B e C se encontram assinaladas no primeiro por uma segunda mão, que terá marcado o que seria de alterar na versão a imprimir ou o que era diferente entre uma das versões impressas e o manuscrito entregue para exame.

Como reflexo do efeito dos diferentes cortes ou acrescentos efetuados nos três testemunhos registe-se que o A tem aproximadamente 19 800 palavras, B tem cerca de 22 670 e C cerca de 21 300.

Os diálogos omissos do testemunho A incidem maioritariamente sobre as intrigas amorosas em que Jacinto, o criado fiel, está envolvido, como participante ou tema de diálogo, diminuindo desta forma a relevância atribuída à personagem neste testemunho. Esta opção é reforçada pelo encurtamento do título: no testemunho A o título que antecede imediatamente a peça é apenas *O irresoluto* deixando de fora o «criado fiel» e «amo».

Um dos casos de corte de diálogos e de cenas onde constava a personagem de Jacinto ocorre no final do 1º ato. Nos excertos abaixo podemos ver três tipos de variantes: 1) ortográfica, que se fundamenta numa lição errada do testemunho B (**mas não suporte / mas suposto**); 2) omissão de diálogos com Jacinto e Lésbia ou onde este é tema (o texto omissos no testemunho A, a cinzento nos testemunhos B e C, corresponde a 35 falas entre Jacinto e Lésbia); e 3) reformulação do texto de acordo com as supressões ocorridas (alteração da conjugação verbal **concluo/concluimos**).

O diálogo entre Lésbia e Jacinto não contempla informação relevante para o desenrolar da intriga, mas reforça o carácter humilde e polido de Jacinto além de

acentuar enamoramento de Lésbia por Jacinto. Por outro lado, o solilóquio final de Lésbia, em que revela que, apesar dos seus sentimentos, se sente compelida a respeitar a vontade do pai, caracteriza a personagem no que concerne à sua relação face à figura paterna.

Exemplo:

JACINTO – Senhor Bereante, suspendei esse discurso. Eu conheço a irresolução do senhor Armelindo e a causa do vosso enfado, mas **não suporte** que na minha presença o injurieis desse modo. Perdoai-me se vos ofendo, mas sou um criado de honra e como tal não sofro murmuração que insulte ou pretenda ofuscar o benigno carácter que adorna e enobrece o generoso peito de meu amo. (*Vai-se.*)

LÉSBIA – (Que discreto. Oh, quanto me enamora.) (*Vai-se.*)

BEREANTE – Vamos para dentro a falar com Armelindo para ver se **concluo** este impossível. (*Vai-se.*) (CODAJP, V, f.159)

- testemunhos B (ff. 14-16) e C (p. 11-13)

JACINTO – Senhor Bariante, suspenda esse discurso. Eu conheço a irresolução do senhor Armenildo e a causa do vosso enfado, mas **suposto** que na minha presença o injurieis desta sorte. Perdoai-me se vos ofendo, sou criado de honra e como tal não sofro murmuração que insulte ou pretenda ofuscar o brilhante carácter que adorna e enobrece o generoso peito de meu amo.

LÉSBIA – (Que discreto. Ah, quanto me namora). (*à parte*)

BARIANTE – Cáspite, que recado, meu Jacinto. Eu estava com o meu ardor e não soube o que disse; tens razão de culpar-me.

JACINTO – Ah, não me injurieis, aniquilando-vos em dar-me satisfação, eu conheço a minha insuficiência, assim como a vossa qualidade.

BARIANTE – Meu Jacinto, guarda segredo do que proferi. **Lésbia**, vamos dentro a falar com Armenildo para ver se **concluimos** este impossível. (*Vai-se.*)

LÉSBIA – Eu vou, senhor. (Que infelicidade é a minha: Jacinto se possuísse o carácter de Armenildo quanto seria ditosa?) (*à parte*)

JACINTO – (Quanto seria feliz se pudesse aspirar a merecer os agrados de Lésbia, ou de Zulmira; enfim, devo seguir o meu destino.) (*à parte*)

LÉSBIA – Jacinto?

JACINTO – Que ordenais, senhora?

LÉSBIA – Perguntar se vosso amo corresponde ao zelo com que o tratais.

JACINTO – Ele, senhora, nunca falta às obrigações do seu carácter.

LÉSBIA – Compreendo que o desculpais.

JACINTO – Me ofendeis supondo-me capaz de engano.

LÉSBIA – Muitas vezes há enganar que são úteis.

JACINTO – Não duvido, porém no discurso de que tratamos se fazem desnecessários.

LÉSBIA – E vós sabeis qual seja o meu discurso?

JACINTO – Presumo que todo se encaminha às qualidades de que é constituído o senhor Armenildo.

LÉSBIA – Pois, enganais-vos. A minha averiguação é muito diferente.

JACINTO – Então presumo que vos incomodo. Permiti-me licença.

LÉSBIA – Esperai. (Ah, que não posso prosseguir. Quanto é gentil!) Vós conheceis a Valerio Bolard?

JACINTO – Não, minha senhora.

LÉSBIA – Não conheceis seu criado grave chamado Florindo Pranxe?

JACINTO – Eu não conheço mais gente que aquele ordinário que frequenta esta casa. Não tenho amigos...

LÉSBIA – Pois o vosso semblante não é de os despedir.

JACINTO – Mas é de os conhecer.

LÉSBIA – Dizeis que não tendes amigos? Já compreendo que até agora me tendes enganado, pois nem vosso amo merece esse epíteto.

JACINTO – Senhora, muitos criados vendo a urbanidade com que seus amos os tratam, dela abusam e vangloriosos aspiram a igualá-los. Meu amo como pensa prudentemente se abstém de dar a demonstrar amizade aos seus súbditos. Esta a razão por que ainda o não conheço por tal, mas suponho que o será.

LÉSBIA – Essa suposição é falsa: ele me disse há pouco que nada vos gostava.

JACINTO – Ele nunca se enfada sem causa, teria razão para formar esse estímulo.

LÉSBIA – (É dissimulado.) Dizei-me, porque não procurais vós outra casa em que se reconheça mais o vosso merecimento?

JACINTO – Eu estou muito bem na companhia de vosso futuro esposo.

LÉSBIA – Futuro esposo, dizeis? Quem sabe ainda o que será?

JACINTO – Já vejo que sois muito mudável nas vossas inclinações.

LÉSBIA – Eu correspondo da mesma sorte com que me tratam. (Já se vai declarando.)

JACINTO – Um ânimo amante deve disfarçar um repúdio que muitas vezes é produzido do disfarce.

LÉSBIA – Eu compreendo que sois bem disfarçado.

JACINTO – Que pretendeis que faça se nasci infeliz

LÉSBIA – Procurai outra casa, pode ser nela encontréis alguma felicidade. Meu pai precisa de um criado, eu lhe direi que vós...

JACINTO – Não prossigais, senhora. Meu amo me chama. Com vossa licença. (*Vai-se.*)

LÉSBIA – Que mudança foi esta? Jacinto, apenas lhe falei em minha casa, transportou-se e partiu. Suporia acaso... Que louca fui em deter-me com tanta conversação com um criado... Mas os repúdios e os sentimentos que o animam são filhos de carácter mais distinto. Examinarei qual seja o seu merecimento. Eu por ele me abraso de amor. A diferença que nos desune, me acobarda e fará desterrar de mim esta terna paixão. Ah, quem pudera vê-lo no estado de Armenildo... Nada, pensamento obscurece este afeto, desterre-se da lembrança para sempre, pois já que ele se lembrou da sua esfera, neste lance não quero que me suponha apartada do seu exemplo: devo recordar-me do mundo, do meu decoro, de minha qualidade e de seguir os ditames paternos, conservando sempre intacta a minha obediência. (*Vai-se.*)

O corte efetuado no testemunho A tem três tipos de repercussões diferentes.

1) Por um lado, diminui o ruído da peça e contribui para a economia dramática, uma vez que o diálogo se centra no relacionamento Jacinto/Lésbia, que não terá qualquer desenvolvimento.

2) Além disso, Jacinto, neste excerto, aparece como indeterminado no seu interesse amoroso: «Quanto seria feliz se pudesse aspirar a merecer os agrados de Lésbia, ou de Zulmira», afirma. Esta indeterminação contradiz o carácter sério e decidido (oposto ao de Armelindo), que evidencia ao longo de toda a peça e que o singularizam como personagem.

3) E por último, no que concerne à personagem de Lésbia, no testemunho A, ela é menos sólida e mais volúvel, pois a sua paixão por Jacinto é intempestiva, tal como a aceitação do casamento com Armelindo.

Do ponto de vista paratextual os testemunhos apresentam diferenças quer na apresentação das personagens quer nas indicações cénicas.

No que concerne às personagens, como se pode ver na imagem abaixo os nomes, no testemunho B, foram escritos por uma primeira mão que tracejou uma linha até à margem. Posteriormente foram acrescentadas as descrições das personagens, por cima do tracejado (ver figura 6).

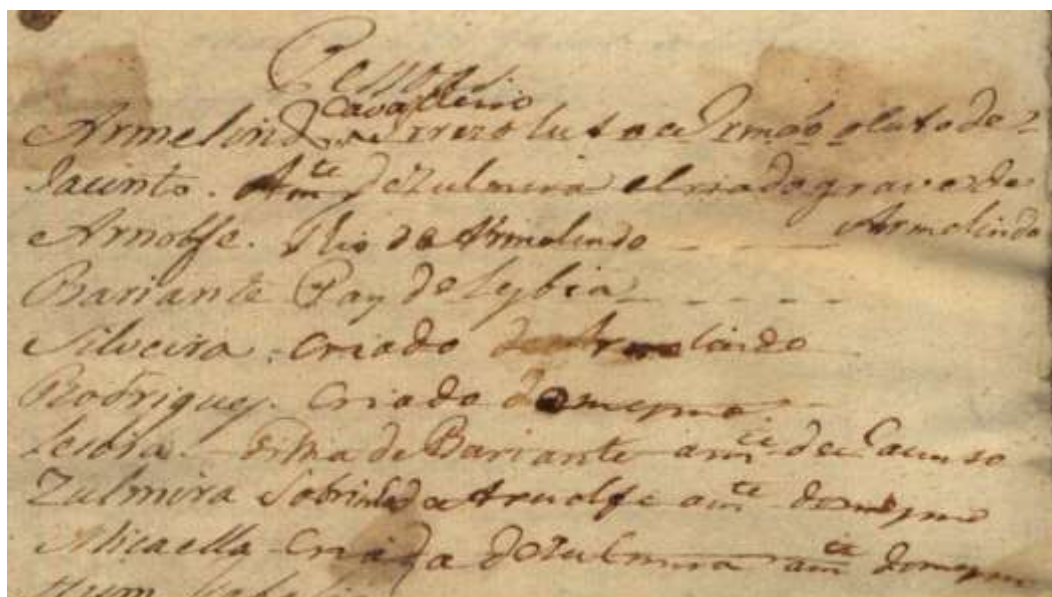


Figura 6: Lista de personagens da peça *O amo irresoluto e o criado fiel* do testemunho B.

Esta descrição de personagens é a seguida pelo testemunho C, à exceção do que se refere à caracterização subsidiária de uma das personagens relativamente a outra, diferindo assim os dois testemunhos na importância dada a cada personagem:

- testemunho B

Armelindo – «Cavalheiro irresoluto, e irmão oculto de Jacinto»

Jacinto – «Amante de Zulmira e criado grave de Armelindo»

- testemunho C

Armelindo – «Cavalheiro irresoluto»

Jacinto – «seu irmão oculto, seu criado grave, e amante de Zulmira»

A ordenação das personagens nestes dois testemunhos (testemunhos B e C) evidencia também a importância que lhes é atribuída na peça: Jacinto e Armelindo são as personagens principais, conferindo desta forma a mesma importância à trama que se desenrola em torno de cada uma delas.

Curiosamente, também no testemunho A foram introduzidas indicações sobre as personagens por uma segunda mão, apresentando dois elencos coincidentes, mas divergentes na caracterização de cada elemento. O elenco acrescentado pela segunda mão (Figura 7: elenco testemunho A, lista a)) está inscrito no verso do último fólio que antecede *O amo irresoluto* e apresenta as relações entre as várias personagens.

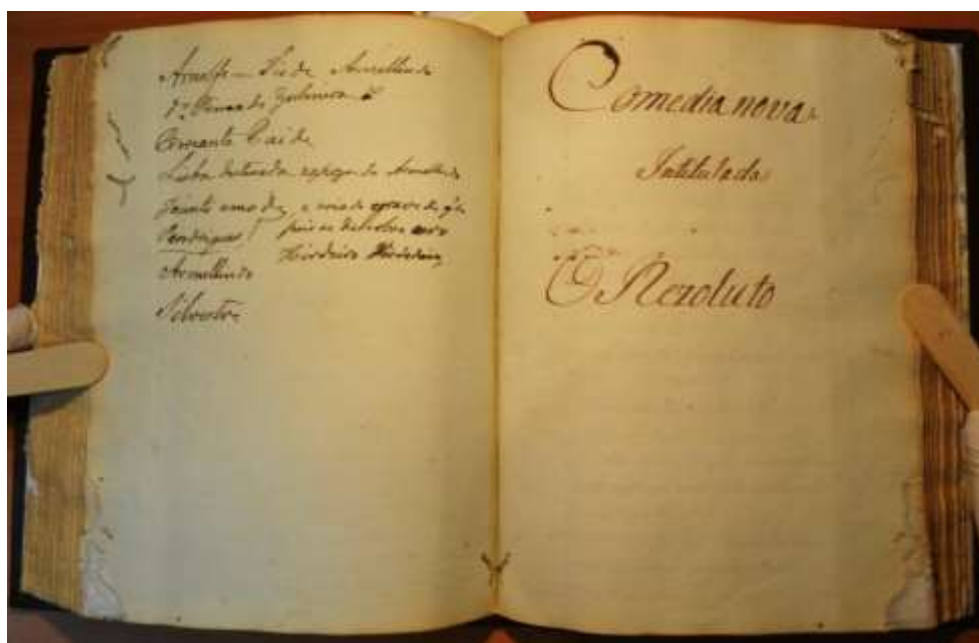


Figura 7: Elenco testemunho A, lista a). Elenco acrescentado por uma segunda mão no verso da última folha da peça que antecede *O irresoluto* (CODAJP, V, ff.141v-142).

Depois da folha de rosto há uma página em branco seguida de uma outra que repete o título e a apresentação «Interlocutores», que elenca as personagens sem qualquer descrição (Figura 8: elenco testemunho A, lista b)), a que se segue o texto. Neste segundo elenco estão os nomes de «um Escrivão e Tabelião», que correspondem a uma mesma personagem («como vossa mercê [o Tabelião] também é escrivão» (CODAJP, V, f. 210v).

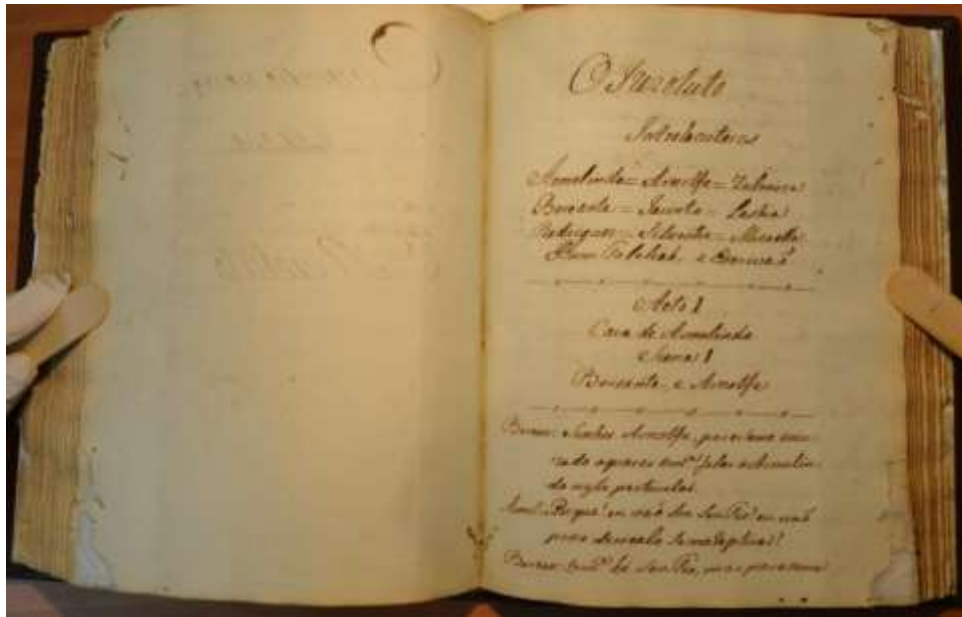


Figura 8: Elenco testemunho A, lista b). Elenco de *O irresoluto* (CODAJP, V, ff.142v-143).

Uma possibilidade para a redação explicativa do elenco acrescentado poderá prender-se com a utilização posterior do manuscrito como material de leitura para a construção de um espetáculo, talvez por Manuel Batista de Paula, herdeiro de António José de Paula e também empresário teatral, que possuiu os dois tomos conhecidos da *Coleção*. Com o fim espetacular à vista seria útil uma listagem das personagens e das relações entre elas para um melhor entendimento da intriga, antes do início da peça, repetindo um modelo usual de apresentação de personagens.

Observa-se na ordenação dos elencos nos dois grupos (conjunto: testemunho A, lista a) + testemunho A, lista b) e conjunto testemunhos B e C) uma atribuição de valor divergente à personagem de Jacinto, que no primeiro conjunto é relegada para quarto e quinto lugar, enquanto no segundo grupo se apresenta em segundo lugar (Figura 9).

testemunho A a)	testemunho A b)	testemunho B	testemunho C
Arnolfe – Tio de Armelindo, dito Primo de Zulmira Bereante – pai de Lisba – destinada esposa de Armelindo Jacinto – amo de [Rodrigues] e criado grave de [Armelindo] que depois se descobre ser o herdeiro	Armelindo Arnolfe Zulmira Bereante Jacinto Lésbia Rodrigues Silvestre Micaela Um tabelião e escrivão	Armelindo – Cavalheiro irresoluto, oculo irmão de Jacinto – Amante de Zulmira e criado grave de Armelindo Arnolfe – Tio dos ditos e de Zulmira Bariante – Pai de Lésbia Silveira – Criado de Armelindo Rodrigues – Criado de Armelindo Lésbia – Filha de Bariante,	Armelindo – Cavalheiro irresoluto Jacinto – Seu oculo irmão, seu criado grave, e amante de Zulmira Arnolfe – Tio dos ditos, e de Zulmira Bariante – Pai de Lisbea Silveira – Criado de Armelindo Rodrigues – Criado de Armelindo Lésbia – Filha de Bariante,

verdadeiro Rodrigues Arnelindo Silvestre		amante de Jacinto Zulmira – Sobrinha de Arnolfe, amante de Jacinto Micaela – Criada de Zulmira, amante de Jacinto Um tabalião	amante de Jacinto Zulmira – Sobrinha de Arnolfe, amante de Jacinto Micaela – Criada de Zulmira, amante de Jacinto Um tabelião
---	--	---	--

Figura 9: Lista de personagens dos vários testemunhos

No que respeita a indicações cénicas, no testemunho A há uma série de didascálias relativas a ações e movimentações de personagens que estão omissas nos outros dois testemunhos. Estas informações revelam a movimentação em cena e a interação entre as personagens, explicitando atitudes e expressão de sentimentos, ações e indicação de adereços necessários em cena (por ex. «Ameaçando-o», «Rindo-se», «Sem fazer caso de Bereante», «Chamando», «Com ironia», «Apalpando muito arrenegado», «Detendo Silvestre», «Sentam-se», «Tine com o dinheiro», «Entra a passear e todos a persegui-lo», «Com um copo de água», «Oferece-lhe tabaco», «Partindo e todos a persegui-lo», «Vem Bereante pôr-se a ilhargá de Arnelindo e Arnolfe das outras», «Bereante aceita [o tabaco] como da outra vez, mas com diferente mão, de sorte que estando com as mãos ocupadas fica sorvendo o tabaco alternadamente», «Põem tudo em cima da mesa», «Cantam o dueto, o qual será composto de sorte que tenha todas as circunstâncias que acima se declara», etc). A existência deste tipo de informação mostra que o testemunho A é um texto criado a pensar no palco, oferecendo todas as indicações necessárias para uma possível encenação da peça. As didascálias reforçam também o cómico, não só o do gesto mas também o da oralidade.

- testemunho A:

BEREANTE (...) Genro, isto é como o bom melão. (*Tocando no ombro de Lésbia.*)

- testemunhos B e C:

BARIANTE – (...) Genro, isto é como o bom melão.

No exemplo acima a ausência da didascália torna o demonstrativo «isto» insignificante, no sentido literal. Apenas o gesto de contracenar indicado no testemunho A explicita a frase e lhe dá sentido cómico pleno.

Uma outra marca óbvia da maior teatralidade do testemunho A é o final da peça, que evidencia de forma inquestionável a diferença entre um texto pensado para o palco e outro pensado para a leitura.

- testemunho A:

ZULMIRA – E vós benignos **espectadores**, se a comédia vos agrada, fazei-nos felizes com a vossa assistência, pois esperamos com a desculpa dos erros.

TODOS – Merecer o vosso **aplauso**.

Nos outros testemunhos estão excluídos os referentes que apontam diretamente para o espaço teatral, sendo substituídos por palavras inócuas sem referente específico.

- testemunhos B e C:

ZULMIRA – E vós benignos **senhores**, se a comédia vos agrada, fazei-nos felizes com a vossa assistência, pois esperamos com a desculpa dos erros.

TODOS – Merecer o vosso **agrado**.

Resumindo, as opções relativas à informação paratextual (didascálias) e alguns vocábulos resultam da finalidade de cada um dos testemunhos:

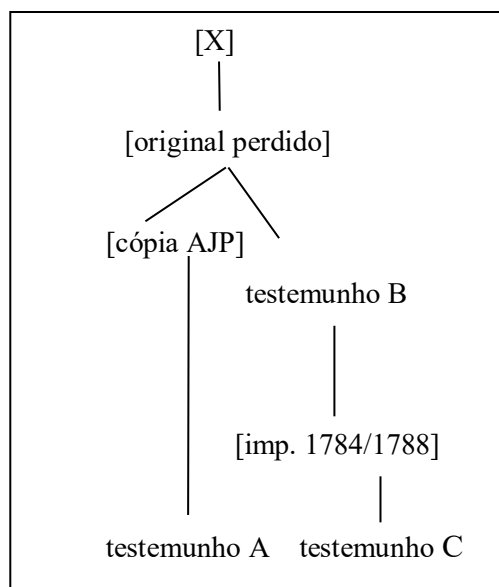
- 1) testemunho A: texto para cena;
- 2) testemunhos B e C: texto para leitura.

Quanto à arrumação do texto e ao tipo de organização de informação utilizada, as diferenças que os testemunhos apresentam quer na divisão de atos em cenas, quer na indicação de personagens em cada cena e suas entradas e saídas, não têm qualquer relevância, correspondendo apenas a dois tipos de apresentação tipográfica que coocorrem no séc. XVIII, sem qualquer significação para além de uma escolha do tipógrafo ou do copista.

Após o exposto podemos apresentar as seguintes propostas de datações da cópia de cada um dos testemunhos: testemunho A: posterior a 1792 (?), testemunho B: 1782; testemunho C: 1794.

Um estema possível para estes três testemunhos teria a seguinte configuração³⁸⁷:

³⁸⁷ Entre parênteses retos estão indicadas as cópias perdidas.



O estema pretende demonstrar que os testemunhos A e B têm o mesmo ascendente e que houve documentos intermédios perdidos a formar a constelação de *O amo irresoluto*. Relativamente à data de produção, os testemunhos A e C serão contemporâneos.

O estema apresentado é sustentado pela análise de erros e emendas nos vários testemunhos, nas suas variantes e lições.

A análise da peça *O amo irresoluto* dá conta de discrepâncias entre o testemunho A e B que levantam a possibilidade de os dois estarem filiados numa mesma cópia comum perdida, que terá dado origem ao testemunho A, por um processo de excisão, e ao testemunho B. Ambos os textos terão sido supervisionados pelo autor: um para uso pessoal (oferenda a Lucinda e divulgação no salão literário) e outro como documento operatório para a obtenção de licença de impressão e, obtida a licença, como cópia de trabalho para o tipógrafo. A leitura do testemunho B revela algumas variantes não existentes no testemunho C, sendo este último filho, quer por via direta ou indireta, do testemunho B. O ascendente do testemunho C poderá ser um exemplar da edição anterior a 1788, uma vez que a obtenção da licença para impressão tanto poderia ser requerida através do manuscrito original guardado na Real Mesa Censória, como através de uma edição impressa. Desta forma, um exemplar da edição perdida poderá ter sido o documento sobre o qual se deu o aval de publicação ao impresso de 1794/ testemunho C. A especulação sobre a existência de versões impressas anteriores a 1794 é permitida pela data de autorização para impressão redigida no testemunho B, que possibilitaria uma edição em 1783; tal como pela inclusão de *O Amo irresoluto* no rol

de títulos para venda, anunciado na edição de 1788 de *Aspácia na Síria*. Estes dois dados permitem, assim, apontar para pelo menos duas edições impressas de *O amo irresoluto*, uma por volta de 1783 e outra anterior a 1788, embora não se conheça nenhuma.

O testemunho B serviu para obter a licença de impressão da Real Mesa Censória (muito possivelmente, a cópia a que o requerimento de 1782 se refere), sendo a licença obtida apenas no ano seguinte, 1783. O mais certo é que tenha sido usado como exemplar para um primeiro impressor e que aí tenham sido feitas correções ortográficas, lexicais e de ordem sintática (quer por um censor ou por um revisor tipográfico, ou mesmo, o autor), observáveis numa tinta mais escura e numa caligrafia diferente.

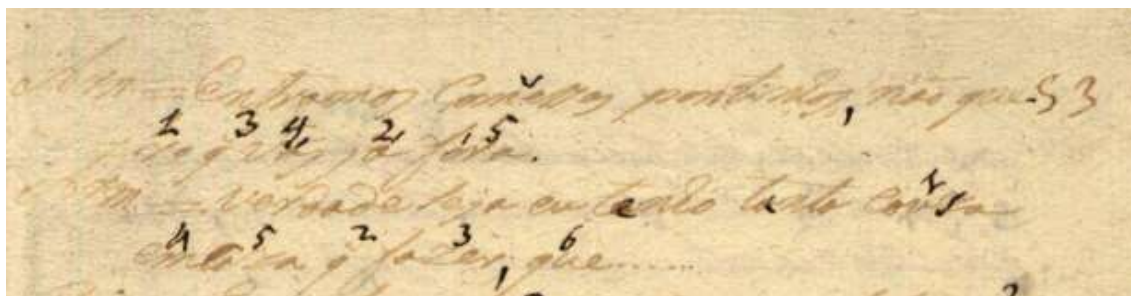


Figura 10: Excerto do testemunho B, onde podemos observar indicações de reordenação de elementos da frase.

Na imagem acima podemos observar, a tinta mais escura, a indicação (possivelmente ao impressor) para reordenação de elementos da frase, que coincide, posteriormente, com o texto do testemunho C.

Além das correções acima assinaladas, coocorrem no testemunho B outras marcações que apontam para uma revisão, tal como traços verticais na margem para indicar os itálicos (usados para marcar textos lidos em palco, como as cartas) e para revisões para outra edição que não o impresso de 1794, pois existem indicações numeradas, possivelmente marcas de mudança de página, que não correspondem, na totalidade, às marcas de mudança de página do testemunho B – apenas a partir da marcação da página 18 há coincidência – isto é, as marcações anteriores terão de se relacionar com outra edição, que não a de 1794. Ou seja, há ainda a hipótese de as marcações serem fruto do cotejo com o impresso de 1784/1788.

Outro facto que atesta que o manuscrito da Torre do Tombo terá sido utilizado para edições posteriores prende-se com um momento da peça, exclusiva ao testemunho B e testemunho C, mas com descrições diferentes, que se refere à descrição dos «peraltas da moda», já mencionada.

- testemunho B:

Estas peraltas da moda todo o seu desvelo é o trazerem o cabelo apolvilhado com pós (não dos amarelos fruto do caruncho, que isso já lá vai) mas de outros cor de café que são muito da minha estimação: com os canudos em xedra; a sua tarja no meio do topete de ridicularias. Seus laços deitados para trás, ao desporre; tendo de altura o penteado três palmos e dois de largo: usando de capaxins que lhe dão pelos cotovelos, de roupas arregaçadas, todas guarnecidas de trapages; com o relógio suspenso por cadeias de aço e com os contrapesos dos ditos: de sapatinho afivelado ao bico do pé a fivela abrilhantada tendo sempre para a ocasião dos passeios um daqueles chapéus a que eu chamo morriões de cetim crespo (...) (f. 39)

- testemunho C:

Estas peraltas da moda todo o seu desvelo é andarem à negligé, já com o cabelo de marrafa, já com o roupão à pastora, ou finalmente com ridicularias sem fim, todas ornadas de trapage, e sempre com o relógio suspenso por suas cadeias também da moda, que tudo é tafularia (...) (p.31)

Para além das alterações ortográficas e sintáticas, as novas impressões também tinham de se adaptar aos novos costumes da época. Assim na cópia de 1782 é referido um penteado «tendo de altura (...) três palmos e dois de largo», mas nos anos 90 as modas eram outras e qualquer cabeça peralta ostentaria a célebre franja à marrafe, imitação do penteado do dançarino António Maraffi em plena ascensão no final da década de 80 e início da de 90, de que é testemunha o testemunho C. Infelizmente, o testemunho A não possui referências a modas que nos permitam fazer datações aproximadas.

Para além do excerto acima referido, uma outra cena ocorre apenas no testemunho B: trata-se da cena do Tabelaio, referida anteriormente, no final do 4º ato. Nesta cena o Tabelaio faz o rol dos objetos da casa de Armelindo. Para além do Tabelaio estão presentes as restantes personagens, sendo a maior parte do diálogo entre Rodrigues e o Tabelaio, com apreciações cómicas sobre o recheio da casa e questionamento das restantes personagens sobre o insólito da situação. Não há peripécias significativas para o desenrolar da intriga, pelo que o seu corte não prejudica a peça, visto que não tem interferência na economia dramática.

O corte desta cena está marcado no testemunho B por um contorno mais claro e também pela reescrita, por uma segunda mão, das indicações cénicas de modo a acolher as alterações decorrentes do corte da cena.

Na cena seguinte, no início do 5º ato, nos três testemunhos, há uma pequena referência à cena anterior no diálogo entre Rodrigues e o Tabelaio, na qual o Tabelaio

pergunta se há mais a examinar, para além do rol redigido anteriormente, e onde comenta a riqueza da casa, que teria conhecido enquanto fez o dito rol.

TABELIÃO – Não há mais que examinar?

RODRIGUES – Não senhor, o que há aí vai escrito.

TABELIÃO – Grande casa. Grande riqueza. Eu estou admirado. (Ato 5º, cena I)

A referência neste diálogo ao que se terá passado na cena anterior também no testemunho A, leva a crer que esta cena faria parte do arquétipo.

O testemunho A é uma cópia limpa, sem emendas, redigida propositadamente para englobar uma coleção. Neste sentido terá de ter tido um modelo, uma primeira redação que Paula usaria como material de trabalho com a sua companhia, que integrava as mais-valias nos vários contratos que assinou (além do trabalho como ator, era uma obrigação contratual recorrente de Paula a entrega de comédias e tragédias para representação³⁸⁸). Este documento de trabalho [cópia AJP] seria uma cópia do original perdido [original perdido], em que serão filiados os dois ramos que deram origem aos três testemunhos de que se tem conhecimento.

A redução de que o testemunho A foi alvo é patente no início do 3.º ato, onde está riscada a indicação de entrada em cena de duas personagens («Cena 1, *Silvestre, depois Bereante*», f.177, Figura 11).

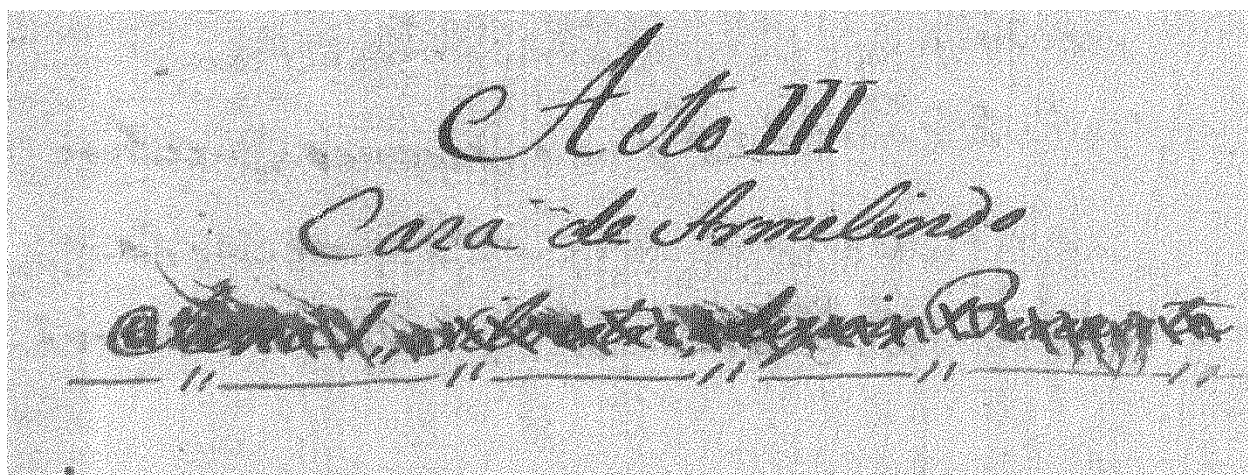


Figura 11: Testemunho A, fl.177.

As indicações riscadas no testemunho A correspondem às que se mantêm nos dois outros testemunhos (testemunhos B e C), onde o 3.º ato se inicia com um diálogo entre Silvestre e Bereante. A cena II do 3º ato dos testemunhos B e C inicia-se com a indicação «Sai Armenildo com um livro», que corresponde à cena I do 3.º ato do

³⁸⁸ Como foi referido nos caps. «Ilha da Madeira, Funchal» e «Teatro do Salitre».

testemunho A: «Cena I, Armelindo com um livro na mão». Este facto é prova de que o testemunho A é cópia de um outro texto, no qual foi feita uma redução, talvez no exato momento da redação. Além destes, outros elementos apontam para a existência de uma versão anterior, da qual descendem estes dois ramos. Por exemplo, regista-se no testemunho A uma frase um pouco ambígua («Depois veio assistir para a cidade de Évora, onde me sustentou nos estudos, até que a Parca **não** pôs termo à sua vida». (f.147v), que é corrigida no testemunho B: «Depois veio assistir para a cidade de Évora, onde me sustentou nos estudos, até que a Parca ~~não~~ pôs termo à sua vida». (f.4v). No testemunho C o que lemos é a versão corrigida. Conseguimos assim perceber que no arquétipo a frase seria com um *não*, provavelmente numa sintaxe possível no séc. XVIII, e que no testemunho B essa expressão foi simplificada para uma sintaxe menos arcaizante, que se tornou lição para os seus descendentes.

Além destes erros, há outros, devidamente identificados na edição crítica que contribuem para a confirmação da hipótese de um texto anterior na génese dos testemunhos A e B, e de todo o estema apresentado.

Na edição do texto, optou-se pelo aparato negativo, de forma a não sobrecarregar nem a leitura nem a página, apresentado em nota de pé de página quando a lição escolhida diverge da do texto base; a indicação de página ou fôlio junto à variante pretende facilitar a comparação de variantes, caso o leitor sinta necessidade de conferir as opções de edição.

Edição crítica

A *Coleção das obras dramáticas de António José de Paula*, composta pelos tomos II e V, é um objeto que apresenta quatro peças de testemunho único, uma outra da qual se conhece um segundo testemunho manuscrito e uma última que, além de um outro testemunho manuscrito, conta ainda com vários exemplares de uma edição impressa de 1794. Pela sua unicidade documental a *Coleção das obras dramáticas de António José de Paula* será tida como texto base, não só dos títulos de que é testemunho único, como dos que apresentam lições diferentes. Esta escolha prende-se com um compromisso com a homogeneidade e unicidade da *Coleção*, que seria impossível conservar caso se optasse por diferentes textos base. A opção por testemunhos de origens diferentes transformaria a edição da *Coleção* num aglomerado de partes independentes, com diferentes tipos de indicações de cena e formulações de didascálias,

que nem sempre corresponderiam à forma de escrita do autor. Além do mais, uma vez que estas são versões facultadas por Paula, pois foi por estas que optou ao dar a conhecer os seus textos a uma academia, sendo por isso, as que estarão mais perto da vontade editorial do autor e que terão maior autoridade.

A fixação do texto a partir dos manuscritos da *Coleção* mantém a unidade e singularidade do objeto, tanto a nível estrutural (os prólogos remetem para as peças que são apresentadas de seguida), como de disposição gráfica de metatexto (todas as peças terão a mesma organização em cenas e atos e o mesmo tipo de didascálias).

Crítérios de edição e normas de transcrição

Optou-se pela normalização da grafia com transposição ortográfica para o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, desenvolvimento de abreviaturas e alteração da pontuação quando necessário para o sentido do texto (eliminação, alteração ou introdução de pontuação). Estas opções devem-se a várias razões:

- permitir a leitura da dramaturgia de António José de Paula a um leitor contemporâneo não especializado;
- a coexistência de formas diversas de uma mesma palavra dentro do próprio testemunho invalida a existência de uma norma ortográfica coeva.

A opção pela atualização foi facilitada pelo parecer negativo à ópera *O mais heróico valor*, de outubro de 1768:

O mesmo juízo formo da ópera intitulada O mais heróico valor, que quer imprimir Francisco Xavier Freire. Ela, sobre estar escrita numa ortografia tão errada como é vulgo escrever iterno [i>e], estímolos [o>u], adequerir[e>i], deceptina [e>i], sounho [ou>o], tromento [tro>tor], vallor [ll>l], resuloção [o>u], detreminar [ter>ter] (...). Pelo que sou de parecer que tal ópera se não deixe imprimir em um tempo (...).

Lisboa, Congregação do Oratório. 24 de Outubro de 1768.

António Pereira de Figueiredo / Frei Inácio de S. Caetano / Frei Luís do Monte Carmelo³⁸⁹

Nele é indicada a ortografia correta e incorreta em uso, por exemplo:

- a eliminação da metátese (ex: tromento [tro>tor], detreminar [ter>ter]);
- a eliminação das consoantes dobradas (vallor [ll>l]);
- normalização da representação das vogais orais fechadas posteriores e anteriores em posição átona (estímolos [o>u] e resuloção [o>u]) e (adequerir[e>i], deceptina [e>i]).

³⁸⁹ ANTT/ RMC, cx.4, n.º126.

Pelo que se pode observar dos exemplos do parecer de 1768, à época, a ortografia não era estável e não corresponderia a uma formulação fonética, daí a manutenção, hoje, da ortografia seria uma tentativa vã de corresponder à fonética da época de produção dos testemunhos.

Às normalizações referidas, assentes na proposta de ortografia sugerida pelo censor setecentista, foram tidas em conta outras atualizações.

Vocalismo:

- a grafia das vogais nasais é modernizada em qualquer posição: seguidas de *m* ou *n* antes de consoante, de *m* em final de palavra, com til antes de vogal (ex: *cirurgeoens* > *cirurgiões*);
- as letras *y* ou *e* com valor de semivogal são substituídas por *i* (*Vieyra* > *Vieira*; *contribue* > *contribui*);
- a letra *o* com valor de semivogal é substituída por *u* (ex: *Deos* > *Deus*);
- ditongação de formas hiáticas (ex: *crea* > *creia*);
- as vogais geminadas são simplificadas (ex: *irmãa* > *irmã*);
- conservaram-se algumas formas de grafia dupla, na medida em que ainda hoje correspondem a realizações alternantes: ex: valeroso / valoroso; cousa/coisa; tesoiro/ tesouro; quasi/ quase; mensa/mesa, inda/ainda, defesa/defesa;

Consonantismo:

- as grafias cultas que não permanecem na grafia atual são simplificadas (ex: *ignocência* > *inocência*; *damno* > *dano*)
- as grafias das sibilantes são atualizadas para a ortografia moderna (ex: *impreza* > *empresa*; *scena* > *cena*; *falçidade* > *falsidade*);
- a grafia de *h* é regularizada de acordo com a grafia atual, podendo ser eliminado (ex: *huma* > *uma*; *sahir* > *sair*; *inhóspita* > *inóspita*) ou acrescentado quando etimológico (ex: *omem* > *homem*);

Outras normas:

- a separação das palavras segue o uso moderno tal como a junção (ex: *A Deus* > *adeus*; *tão bem* > *também*; *em quanto* > *enquanto*; *com tudo* > *contudo*; *em fim* > *enfim*; *se não* > *senão*);

- as abreviaturas são desenvolvidas (ex: *q*> *que*; v.m.>vossa mercê)
- foi feita a atualização da acentuação gráfica (ex: *que*>*quê*, *por*>*pôr*);
- distinguimos de acordo com a grafia atual o *oh* exclamativo do *ó* vocativo;
- corrigimos as formas verbais da 2ª pessoa do plural (ex: *vós foste* > *vós fostes*);
- relativamente ao uso do *ó* e *ós* (contração da preposição *ao*) será grafado *ao* e *aos*, visto que a norma ortográfica, mesmo nos dias de hoje, não obriga à articulação fonética do ditongo;
- relativamente ao uso do *ó* (conjunção disjuntiva *ou*), será regularizado, uma vez que a norma ortográfica não obriga à sua articulação fonética;
- os nomes estrangeiros foram regularizados (ex: *Hus* > *Haus*).

Nos textos em verso a atualização e correção ortográfica tem, por vezes, implicações na métrica. Optou-se por manter os vocábulos nestes casos para não prejudicar a métrica, sendo a correção dada em nota de rodapé. Assim:

- nos textos em verso, as formas da 3ª pessoa do plural do presente do indicativo dos verbos *ter*, *vir* e *pôr* são grafadas como *tem*, *vem* e *põe*, conforme ocorrerem no texto;
- mantém-se o apóstrofo no caso de aféreses (ex: *'té*; *'gora*);
- eliminaram-se as marcas de crase, restituindo as duas vogais (ex: *áfronta* ou *a'fronta*> *a afronta*; *Áfonso* ou *a'fonso*> *a Afonso*; *ádorava* ou *a'dorava* > *a adorava*; *ámizade* ou *a'mizade*> *a amizade*; *ácuzação* ou *a'cusação*> *a acusação*; *águda* ou *a'guda*> *a aguda*; *ábaixar-se* ou *a'baixar-se*> *a abaixar-se*), mas manteve-se nas situações em que é usada habitualmente (ex: *qu'intentava*; *m'empenho*; *d'afronta*).

Serão mantidas as grafias de alguns vocábulos nos casos em que as mesmas apontam para uma forma fonológica específica da época ou da personagem. Assim, mantiveram-se os vocábulos: *alempião*, *escruxadores*, *alembra*, *lobisome*, *mensa*, *derumbar*, *defensa*, tal como algumas formas verbais do modo imperativo (ex: *dize*, *faze*).

Palavras desconhecidas do léxico atual, ausentes dos dicionários contemporâneos e coevos, mas cujo significado se depreende a partir da sua morfologia foram mantidas no texto editado tal como se encontram no manuscrito:

- *abortas/ abortos* (adj. fem./ masc.), com o significado de «ausentes» ou «entidades com uma conotação negativa»;
- *oprimidora* (adj. fem.), com significado de «opressora»;
- *parxe* (sub. masc.), com o significado de «instrumento sonoro», talvez um tambor;
- *pinto* (part. pass. verbo *pintar*), com o significado de «pintado»;
- *resurça* e *resursa* (sub. fem.), com o significado de «recurso», possivelmente um francesismo descendente de «ressource»;
- *viajatura* (sub. fem.), com o significado de «viagem», possivelmente «viagem que se vai fazer», sendo neste caso uma «memória» de participio futuro do verbo *viajar*.

A palavra *fantasma*, atualmente do género masculino, será mantida no género feminino, como aparece no texto.

As correções feitas no texto editado não são assinaladas no texto (ex: *não entanto* > *no entanto*) nem os acrescentos resultantes de lapsos (ex: *licen* > *licença*; ausência ou erro de indicação de personagem). Apenas nos casos em que a intervenção do editor pode ser ambígua se apresentará anotação.

Apesar de a atualização ortográfica e a uniformização serem consideradas uma mais valia para o conhecimento da obra de António José de Paula, o presente trabalho não descarta os benefícios e a necessidade do contacto com o texto original para trabalhos futuros, pelo que os interessados em contactar com a ortografia original poderão fazê-lo através de microfilme (arquivado na Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

Na fixação do texto optou-se por estabelecer uma nova disposição gráfica, cujo objetivo é facilitar e homogeneizar a apresentação dos textos.

Assim:

- a indicação de personagem é grafada com maiúsculas pequenas;
- os números de fôlio dos manuscritos são registados entre parênteses retos;
- os versos e linhas são numerados de 5 em 5 à esquerda.

As tragédias e comédias possuem especificidades que as distinguem e que obrigam à diferenciação da disposição gráfica. No que concerne às didascálias, tentou

respeitar-se as indicações do manuscrito. Nos textos em prosa, estarão colocadas entre parênteses curvos e em itálico no início, interior ou fim da fala da personagem a que dizem respeito. No caso do verso e de indicações posteriores à fala da personagem, as didascálias estarão alinhadas à direita, fora do verso e fora de parênteses.

Algumas didascálias da *Coleção* estão indexadas numericamente. Uma vez que este recurso ocorre apenas em momentos pontuais do manuscrito de *As duas famílias* e que as mesmas didascálias se encontram na margem do texto, não se faz qualquer observação nesses casos, sendo o metatexto apresentado de acordo com as escolhas já referidas. Tentou-se respeitar as indicações cénicas do texto, contudo, quando as mesmas são redundantes (ex: indicação de aparte quando a fala se encontra entre parênteses curvos), omitiu-se a indicação *à parte* e optou-se por manter apenas os parênteses curvos.

A numeração dos fólhos segue uma ordem contínua em cada tomo. No caso da peça *As duas famílias*, que, apesar de ser a terceira peça do volume, inicia a foliação em 1, entre parênteses retos é indicado o número do fólho com a nova numeração, que respeita a continuidade do manuscrito, e a numeração original, separados por uma barra oblíqua.

A numeração das cenas também foi feita de forma contínua dentro de cada peça, não respeitando neste caso a numeração caótica e errónea que se observa em alguns momentos.

No testemunho, as indicações de início de cena não são coerentes: por vezes são apontadas todas as personagens que se encontram em cena (Ex: Cena X / Rodrigues e os ditos), noutros momentos a indicação é cumulativa, fazendo apenas referência à personagem que entra em cena, não referindo as que lá se encontram (Ex: Cena XIV / Silvestre com dueto). Foi acrescentada a informação sobre as restantes personagens que se encontram em cena, quer através do seu nome, quer usando a expressão «e os ditos». As situações estão devidamente identificadas em nota de rodapé.

Manteve-se a articulação dos textos originais, em detrimento da lógica narrativa, que poderia ser melhorada em algumas situações, sendo os casos devidamente anotados.

Das peças presentes nos tomos manuscritos da *Coleção* apenas duas apresentam outros testemunhos, *As duas famílias* e *O amo irresoluto e o criado fiel*. Esses testemunhos foram utilizados como ferramenta para a fixação do texto no caso de dúvidas de leitura ou lacunas no texto base e todas as variantes serão apontadas em

aparato crítico positivo em apêndice. As opções de lições de diferentes testemunhos são explicitadas em aparato em nota de rodapé.

Na edição de *O amo irresoluto* o manuscrito da *Coleção* será representado pela letra A, o testemunho do Arquivo Nacional da Torre do Tombo pela letra B e o impresso da oficina de Simão Tadeu Ferreira pela letra C.

Na edição de *As duas famílias*, o testemunho da *Coleção* será representado pela letra A e o manuscrito da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian pela letra B.

Serão utilizadas as abreviaturas *corr.* para correção ao texto ocorrida no documento; *ant. corr.* para o texto anterior à correção; *om.* para texto omissivo do documento; *ras.* para texto rasurado no documento; *supra scr.* para indicar texto escrito sobre a linha.

As notas de rodapé limitar-se-ão a explicitações pontuais. Em aparato de variantes, no final do texto, serão apresentadas variantes, sendo anotadas as lições divergentes, dando-se somente conta das que forem significativas, ficando excluídas variantes ortográficas entre o testemunho base e os outros testemunhos (a variação ortográfica entre estes últimos testemunhos será marcada por uma barra oblíqua, correspondendo a palavra do lado esquerdo à transcrição do testemunho B e a do lado direito à transcrição do testemunho C. Exemplo: **2444** *meu*] **B C** m^{to}\muito meu). A remissão para o aparato crítico será feita através das linhas e versos numerados.

É apresentado, em apêndice, um vocabulário comum a todos os textos.

Coleção das obras dramáticas
de
António José de Paula
Tomo II e V

[1] *Coleção das obras dramáticas*
de
António José de Paula
Tomo II

5

[4v] *Virgínia*
Vieira
As duas famílias

No canto superior direito da folha encontra-se, escrita por outra mão, a inscrição «Já lemos. Bap.^{ta}» e no centro do folha, por baixo do título *Coleção das Obras Dramáticas de António José de Paula - tomo II*, encontra-se a inscrição «Já leu a M.^a = Bap.^{ta}».

5-7: no testemunho a lista dos títulos das peças encontra-se no fôlio 4v.

[2] As dúvidas que ponho em executar o vosso preceito, não julgueis, discreta Lucinda, que sejam por querer lisonjear a minha vaidade, dando valor às composições, ao fruto das minhas fadigas, divinizando-as; é o temor da sátira dos que nada fazem e falam muito que, por não ter número, tem conseguido assustar-me; o critério dos inteligentes, esta lima que pule e não ofende, ser-me-ia útil, e pela conseguir faria públicos todos os meus papéis; se vós, senhora, mo permitísseis, suspendendo os elogios, fizera por interesse e gosto o que na presente conjuntura cumpro violento e por obediência.

A arte cénica que exercito, o reger uma companhia como empresário e mestre, o conhecimento dos génios dos atores, o gosto diferente dos países, a falta de peças dignas de se porem em cena tem-me por muitas vezes servido de severo [2v] despertador na sonolenta ociosidade, fazendo-me traduzir e compor muitas obras para fornecimento do teatro, interessando a companhia com mais eficácia na aceitação dos espectadores e colhendo eu o fruto da minha subsistência.

O regozijo de ver aplaudidas a maior parte das peças que tenho composto, o seu reduplicado encontro cada vez que se representam, parece-me que a outro diferente génio teria obrigado a fazer gemer a imprensa para alcançar o nome de autor. Mas eu, sábia Lucinda, que vejo não ser moda este epíteto, pois quase todo o nosso Portugal hoje se ocupa em traduzir e muito pouco em idear, reduplico o meu temor fazendo que o tempo consuma estes manuscritos no fundo das gavetas, para não expor-vos a defender-me, como já fizeste com o capitão Berarde a respeito de ser ou não ser minha composição *O casamento da vingança*, [3] e do pouco tempo em que foi composta; este espirituoso cavalheiro, gostei da saída que deu ao último ataque que lhe deste, mais de francês da Gasconha que parisiense, como ele quer que o julguemos.

Este partidista acérrimo das traduções, como são quase todos os estrangeiros que se acham em a nossa corte, que para darem valor aos seus patrícios aconselham que os copiem, fazendo por este modo cortar as asas a todos os que se moldam a esta penosa fadiga, para que nunca se remontem sobre o seu voo. A maior parte dos escritores do nosso século tem cegamente

3-4 *por não ter número*: pode ler-se «por não ser académico de número» ou «por serem inúmeros».

5 *pela*: deverá ler-se *por a*.

14-16: de facto, da produção conhecida de António José de Paula apenas sete títulos foram publicados em vida sob o seu nome.

16 *imprensa*: no testemunho lê-se *impresa*.

19 *capitão Berarde*: não foi possível identificar este capitão francês.

20 *O casamento da vingança*: desconhece-se esta obra de António José de Paula e as circunstâncias da sua composição.

21 *saída*: ataque contra o inimigo, geralmente a partir de um local fechado ou sitiado.

obedecido, conduzidos por um respeito vergonhoso, a serem cópias e não originais. Sou obrigado, pois toquei neste ponto, a enviar-vos um discurso de Young, que trata sobre esta
30 matéria nervosamente, e com ele podereis comprovar a minha defesa para com Berarde, pois que é fundada sobre o vosso mesmo sistema, conforme me expressaste na vossa carta, e também ao nosso abade crítico, para que [3v] se desengane da superioridade do génio à vista da arte, e quando inteiramente não ceda, depois de lhe mostrares as tragédias e comédia inclusas, demandai-lhe que merecimento deve ter o seu autor e se acaso são produções da arte
35 ou do génio. Estou vendo, se nem uma ou outra coisa me permite, que então conhecendo que me rouba o que não me pode dar, serei obrigado a expor-me com ele a um duelo literário. Estes fanfarrões que nos atroam com preceitos quando nos deixam ver alguma obra sua, tudo é mesquinho, apoucado e árido, nada de novo. Enfim, o admirável é remoto de seus discursos, recalando as pisadas alheias nos deixam submergidos na maior insipidez. Eu terei o maior
40 contentamento se ele chega a acabar a sua *Cleópatra*, pois teremos um novo modelo de tragédias, segundo a sua expectativa; porém, espero que antes que ele vo-la faça ver acabada, vós lhe mostreis a minha, que por ora me usurpa todo o tempo, e até o de escrever-vos [4] mais sem que a termine. Remeto-vos a tragédia de *Virgínia*, vede se cheguei a pintar o carácter romano nesta obra;
45 *Vieira, Restaurador de Pernambuco*, vede também se descrevo nela a avidez dos holandeses; e nas *Duas famílias* a naturalidade, a sustentação dos caracteres, em suma, o vício castigado e a virtude triunfante. No que faltei, adverti-mo. Todos os reparos me são úteis, eu os espero sem que a paixão com que me tratais me prive deste bem. Do vosso Alceste

²⁹ discurso de Young: é plausível que se trate de *Conjectures on Original Composition in a letter do the author of Sir Charles Grandison*, Londres, printed for A. Millar; R. & J. Dodsley (1759), de Edward Young.

⁴² minha [*Cleópatra*]: pelo que se lê no texto preliminar do tomo V, António José de Paula terá terminado e enviado a tragédia a Lucinda no tomo que o antecede. Não se conhece testemunho do texto.

Virgínia [5]

tragédia

Argumento [5v]

Ápio, tendo sido segunda vez eleito ao decenvirato, juntou a si os colegas da sua facção para declarar melhor a sua tirania, que não cessava de desterrar de Roma os homens mais dignos. Um povo, tal como os Romanos, cioso da liberdade e costumado a desprezar a morte, não podia sofrer por muito tempo uma violenta opressão. Dois crimes atrozes precipitaram a ruína dos decênvros, os quais tinham levantado tropas contra os équos e sabinos. Sisínio Dentato, um dos mais valorosos e livre nos seus discursos, foi assassinado à traição por ordem dos tiranos; Flávia, sua esposa, protesta não só vingar a sua morte, mas libertar a pátria. Ápio tendo ficado em Roma enquanto os seus pelejavam, tendo-se enamorado de Virgínia, filha de Virgínio, plebeu valente, a qual estava prometida em matrimónio a Icílio, tribuno do povo. Ápio, depois de vãs tentativas para satisfazer a sua paixão, como juiz, manda [6] arrebatá-la que pretendia, fazendo-a filha de uma escrava de um dos seus clientes, chamando-a a si por este modo. Icílio defende Virgínia com o ardor de um amante; é roubada Virgínia a tempo que chega o pai, o qual desagrava a sua honra sem notícia do como ela, virtuosa, se defendeu. É deposto o tirano, liberta-se Roma do flagelo dos decênvros, fazem cônsules a Valério, a Horácio. E a catástrofe, conforme a história que sabiamente escreveu o abade Millot, se verá no contexto da tragédia.

4 decenvirato: tribunal de Magistrados da Antiga Roma (451 a.C.).

6 cioso: no testemunho lê-se *cészo*.

8 decênvros: magistrados da Antiga Roma encarregados de redigir a Lei das Doze Tábuas (451 a.C.).

9 équos: povo que habitava a Península Itálica, aliados dos Volscos no conflito Latino – Romano.

sabinos: antigo povo da Península Itálica, pertencente ao grupo linguístico dos Osco-Umbricos, que se estabeleceu perto de Roma e fundou uma colónia numa das sete colinas da cidade. Depois do rapto das Sabinas, levado a cabo por Rómulo, travou-se uma guerra entre Romanos e Sabinos. O tratado de paz deu aos Sabinos o poder de ter o seu próprio rei. Submetidos pelos Romanos em 290 a.C., a partir de 268 a.C., passaram a gozar os mesmos direitos de cidadania dos Romanos.

Sisínio Dentato: Lúcio Sício Dentato ou Lúcio Sícino Dentato (514 a.C.– 450 a.C.) foi um político dos primeiros anos da República Romana, eleito tribuno da plebe em 454 a.C. Foi morto à traição por ordem do Primeiro Decenvirato.

15 clientes: patrocínio ou clientela é uma forma de relacionamento específica na antiga sociedade romana entre o patrono e seus clientes. A relação era hierárquica, mas as obrigações eram mútuas. O patrono era o protetor, o patrocinador e o benfeitor dos clientes, uma proteção chamada tecnicamente de patrocínio. Apesar de o cliente tipicamente ser de uma classe social inferior, patrono e clientes podiam ter o mesmo estatuto, mas o primeiro seria mais rico, mais poderoso ou detinha mais prestígio, o que garantia a sua capacidade de ajudar ou favorecer os seus clientes política, social ou financeiramente. Em troca, esperava-se que o cliente oferecesse os seus serviços sempre que o patrono precisasse.

18 decênvros: no testemunho lê-se *dez semvros*.

20 abade Millot: Abade Millot (1726-1785) foi um clérigo e historiador francês que escreveu, entre outras obras, *Éléments de l'histoire générale* (1772-1783), em que se encontra o episódio de Virgínia.

Interlocutores

ÁPIO, chefe dos decênviros

VALÉRIO E HORÁCIO, cidadãos e depois eleitos cônsules

ICÍLIO, tribuno do povo

25 MÁRCIO, lictor

VIRGÍNIO, pai de

VIRGÍNIA

FLÁVIA, viúva de Dentato

Senadores, lictores e guardas

30 *Ato I [6v]*

Vista de Capitólio

Cena I

Valério e Horácio.

35 HORÁCIO Que mole frouxidão nos acobarda
para vermos secar os verdes louros
que as fronte cingiam dos romanos?
Já não temos, dizei, o grande nome
que fez estremecer o universo?
Os volscos, sabinos, todo o mundo
40 suportado não tem o valor nosso!
E havemos de sentir por vão temor
a orgulhosa soberba dos cênviros?
Dentro mesmo de Roma termos guerra?
Aceitamos as leis que nos puseram
45 sem pensarmos de vê-las quebrantadas
e pisados aos pés os seus direitos.
Sim, com a capa fatal da hipocrisia
a Ápio divisamos novamente
as honras ocupar do magistrado;
50 esta vil produção do feio averno
inda quer incensar a vil cobiça
com o fumo do sangue dos patrícios!
Já humilde não é, mostra-se forte,
vaidoso, soberbo e arrogante;
55 cercado de lictores não divisa

[7]

39 *volscos*: povo do centro da Península Itálica que habitava no Lácio, ao sul de Roma. De origem Osco-Umbro, eram vizinhos dos Latinos e Samnitas. Afastados para as Montanhas pelos Etruscos, a partir do Séc. V a.C., aliados com os Équos, entraram em conflito com o Estado Latino-Romano. Depois da tomada de Antium, em 338 a.C., onde estabeleceram uma colônia. Os Volscos foram finalmente dominados pelos Romanos em 304 a.C., Aquilinum, Lassinum, Pontiae e Sora, foram outras cidades importantes do povo Volco.

42 *cênviros*: certamente por causa da métrica o poeta decide usar a forma reduzida do vocábulo, em lugar da sua forma completa: *decênviros*.

a terra que sustenta seus delitos.
 Não vos trago, Valério, à lembrança
 as mortes e violências que tem feito
 porque sei quão sabidas são do povo;
 60 e havemos suportar este perverso?
 Não, amigo, não o sofre nossa honra.
 Às portas deste sacro Capitólio
 eu murmuro convosco deste falso
 e sobre elas pondo minha dextra,
 65 um juramento faço da vingança.
 VALÉRIO A honra que te anima, grande Horácio,
 excita meu furor; os decênviros
 não devem profanar as nossas leis.
 As dez tábuas, por eles aumentadas,
 70 em que todos prestámos o consenso,
 não foi para serem atropeladas
 pelo seu interesse fraudulento.
 Estes dez assassinos levantados
 não pode suportar a excelsa Roma
 75 quando o berço só é da sã virtude.
 Inda a sorte choramos de Dentato,
 este filho de Roma tão zeloso,
 que vencendo os équos e sabinos
 o prémio merecia do triunfo,
 80 assassinado foi por falar livre.
 O vil Ápio o condena sem piedade;
 à traição determina seja extinto.
 Todos sentem seu dano, nenhum fala.
 Submergindo-nos vai um fatal susto
 85 na fraqueza daqueles que vencemos.
 Não seja assim, amigo. Esta força
 de todo se destrua, não mais reine.
 Disponde livremente deste braço.
 A nobreza que temos nos inflama
 90 a que sejam cantados nossos nomes
 nos anais de Roma pela voz da fama.
 HORÁCIO Os tribunos convoca.
 VALÉRIO Que tribunos?
 O meu braço, espada e o vosso esforço
 95 os tribunos serão que nos amparem.
 Por uma justa causa nada temo.
 Eles voltarão ao meu partido
 quando virem de todo derribadas
 as cabeças das hidras venenosas.

[7v]

[8]

56 *delitos*: outra hipótese seria *deleitos*. A ortografia no testemunho é ambígua, podendo ler-se *delictos* ou *deleitos*.

69 *As dez tábuas, por eles aumentadas*: o Primeiro Decenvirato foi um colégio de romanos eleitos, os decênviros, com o objetivo de elaborar as novas leis que regulariam o ordenamento jurídico romano. Os decênviros apresentaram um código legal, as Leis das Dez Tábuas, que foi depois complementado no Segundo Decenvirato e resultou na Lei das Doze Tábuas.

100 HORÁCIO É virtude a prudência, consultá-la
é do sábio dever. O nosso golpe
se deve disparar acautelado.
A empresa nos requer maior conselho.
Sem ver o sacro Délio o bom piloto
105 não tem por certo o rumo da viagem.
Longe de nós projetos repentinos.
VALÉRIO Eles nos tem obtido muitos louros.
HORÁCIO Não é lei um acaso da fortuna.
VALÉRIO Sem ela nunca houve vencimento.
110 HORÁCIO É preciso dispô-la a favor nosso.
Ao templo se dirijam nossos passos.
Depois é preciso ter sequazes.
Das legiões do povo desconfio,
são muito poderosas suas forças!
115 Eu conheço que gemem constrangidos
mas o peso receiam de vis ferros.
VALÉRIO Induzir eu não sei a rude plebe. [8v]
A morte não receio nem me assusta.
O que disse o confirmo: eu estou pronto
120 a combatê-los a todos peito a peito.
Se quereis sociar c'os tribunos...
Eu não quero ceder-lhes a primazia
de uma ação que eterniza a minha glória.
Os grandes dispõe, que os pequenos
125 sempre seguem o vento favorável.
HORÁCIO Nós já vimos, Valério, quão errado
esse conceito é: as praças vimos
cobertas de corpos palpitantes,
vimos a Coriolano, valeroso,
130 o produto aumentando do alimento,
sem deter-lhe poder o bravo impulso,
e perante o senado o conduziram.
Orou em seu favor, como discreto
na presença do povo, o grã Minúcio,
135 as proezas lembrando, o ilustre sangue.
O tribuno Sisínio não desiste
da sua acusação: valente, mostra
Coriolano do peito as cicatrizes,
as batalhas lembrando que vencera; [9]
140 nada foi bastante; desterrado
saiu da sua pátria. E será justo
desprezarmos o povo neste lance?
Não aprovo, Valério, tal conselho.
A demovê-lo eu vou, pronto segui-me.

145 *Vão a partir, suspendem-se vendo a Flávia.*

104 Délio: outro nome para Apolo.

122 ceder-lhes: no testemunho lê-se *sederlhe*.

Cena II

Os ditos e Flávia, vestida de luto com os cabelos soltos, entra na cena como espavorida.

150 FLÁVIA Eu cumprido tenho meus deveres.
Prostrada ante o nume, nesse templo,
de lágrimas banhei as frias lajes;
sobre a campa chorei do caro esposo.
Da morte, os horrores todos juntos
os tenho no meu rosto retratados.
155 Não posso encarar na luz do dia.
Um buído punhal brilha a meus olhos,
sobre meu coração a ponta encosta
sem de todo acabar esta romana.
Ilustres cidadãos, tendes presente,
160 envolta nestas roupas denegridas,
de Dentato a esposa desgraçada,
suplicando vingança contra Ápio,
o chefe dos cênviros; eles foram
que mataram à traição o meu consorte.
165 Estes dez assassinos que tem Roma
já devem terminar sua carreira.
Esta noite tão triste e pavorosa
destinada só foi para afligir-me.
As luzernas dos raios aclaravam
170 pelos rotos zimbórios
desse templo a Pluto dedicado
a morada dos mortos. Vi erguer-se
um vulto junto a mim, em voz mui triste
augurar-me a vingança que suplico;
175 hirsutos os cabelos eu já tinha,
e de todo caí, quando se chega
a pegar-me na dextra já convulsa
fazendo-me apalpar o quente sangue
que do rasgado peito despendia.
180 Eu Dentato sou, sou teu esposo.
E de todo fugiu a amável forma.
Três vezes intentei de levantar-me,
outras tantas caí, até que as sombras
se foram dissipando da tormenta.
185 Aos túmulos correi, fortes romanos,
onde jazem heróis que não toleram
a mole frouxidão que vos domina.
Tremem os altares ultrajados.
Vozes gemedoras saem das campas!
190 Ó vós todos, os mortos! Vinde, vinde
os leitos circular destes perjuros;

[9v]

[10]

163 *cênviros*: ver nota à linha 42.

195 derrame-se o espanto nos seus peitos.
 Vinde, sombras ilustres, eu vos chamo;
 ou seja que estejais no feio abismo
 ou errantes vagando sobre a terra,
 no meio desses ares condensados,
 ou no seio dos deuses, ou no inferno,
 vinde todos, vinde, eu vos conjuro
 200 pelos ferros dos tristes oprimidos,
 pelo pranto das viúvas desgraçadas,
 pelos ternos clamores desses órfãos,
 pelos gritos das virgens lagrimosas,
 pelo sangue fumante dos heróis.
 A vingança apressai, comigo vinde.

[10v]

205 *Vai-se.*

HORÁCIO Que valente matrona!
 VALÉRIO Que heroísmo!
 Ela muito se une ao nosso intento.
 HORÁCIO Ocultar nos convém nosso desígnio.
 210 VALÉRIO Ápio chega; que pompa manifesta
 em torno dos sequazes que o incensam!
 HORÁCIO Seu rosto lhe cintila voraz lume!
 Precisa-se o disfarce.
 VALÉRIO Desconheço
 215 essa arte que tanto abraça Roma;
 aprender eu não posso essa vileza.
 HORÁCIO À vida poreis termo brevemente.
 VALÉRIO Acabei de sofrer este tirano.

Cena III

220 *Os ditos e Ápio, conduzido por Márcio, e lictores que saem do Capitólio.*

225 ÁPIO Ilustres cidadãos, temos vencido
 as opostas nações que desejavam
 os golpes conhecer do valor nosso.
 Afogados, enfim, no próprio sangue,
 boiantes testemunhas da vitória
 aos seus vão levar a triste nova.
 Agora só nas leis o meu desvelo
 pretendo d'empregar; é tempo, amigos,
 de conceder-vos a graça de falar-me.
 230 VALÉRIO Maior te concedi em escutar-te.
 Eu da nobreza sou, não sou do povo.
 Insultos não tolero, mais atento
 tu debes respeitar o meu carácter.
 235 ÁPIO O meu cargo me eleva com diferença;
 eu nobre também sou, da baixa plebe
 não se fez este novo magistrado;
 escolheu-se a virtude e os talentos,

[11]

240 VALÉRIO e quem não os possui, de mim distante,
 só deve respeitar o meu preceito.
 Na grande diferença do teu cargo
 já tenho meditado quanto baste,
 e a honra que permites a dispenso.
 Desconheço a lisonja, não a sigo;
 245 romanos haverá que te idolatrem,
 que o mundo sempre abunda destes falsos!
 Eu escravo não sou,
 e não me sacrifico a teus ditames.
 De cena muitas vezes a fortuna
 se tem visto mudar aos venturosos,
 250 e que posso, também, vestindo a toga
 ombrear como tu no ministério.

[11v]

Vai-se.

255 ÁPIO Que pérfido cruel! Adonde as iras
 oculto que me nutrem? Onde a raiva?
 que não a descarrego, valeroso,
 sobre este soberbo desgraçado?
 HORÁCIO Não deve ocupar-se teu discurso
 em memória fazer do seu delito.
 Por néscio o apelida todo o povo.
 260 ÁPIO Crédulo o povo é e as suas vozes
 convém exterminar. Meu caro amigo...
 HORÁCIO Tanta honra, senhor, tu me permites?
 ÁPIO Sim, tu que reconheces a diferença
 é bem te lisonjeis deste nome.
 265 De ti confio; vai, corre a Valério,
 embebe um punhal naquele peito.
 A vil raça se extinga dos rebeldes.
 Deste monstro liberta a nossa pátria,
 tronca a falsa carreira dessa vida
 270 e depois te darei o prémio digno.
 HORÁCIO Vigilante serei no que me ordenas;
 não prometo matá-lo, o assassino
 disporei como pedes, to asseguro.
 Da plebe tirarei um forte braço
 275 costumado a traições. Enfim, descansa.
 ÁPIO Um golpe não previsto deixa oculto
 o furor que o move; e quando o ordeno
 não pode ser traição, é só justiça.
 Presente do meu elmo todos tremem;
 280 e se a fronte levanto sobre a terra,
 qual seara batida pelos ventos,
 se prostram sem falar, e logo partem.
 Indagar não pretendem meus deveres,
 e de um amigo meu nenhum murmura.

[12]

247 *não me sacrifico*: leitura conjectural – o suporte encontra-se danificado.
 249 *aos*: no testemunho lê-se *os*.

285 HORÁCIO Esse nome sagrado de amizade
 excita meu furor.
 ÁPIO Adeus amigos.
 HORÁCIO (E que diversos são os meus cuidados!)

290 ÁPIO Intrépido resistes, deixa o susto.
 HORÁCIO Coberto com o escudo do teu mando
 a vítima imolar vou, diligente,
 nos sanguíneos altares à vingança.

Vai-se.

295 ÁPIO De ossos escarnados destes ímpios
 desejo formar trono. A tirania
 seja a base formal onde descanse
 o peso dos projetos que revolvo.
 Chega, Márcio, agora sou contigo
 e pretendo falar dos meus amores.
 300 Virgínia, esse nome que idolatro,
 assento quero dar-lhe entre os deuses.
 Aceitou os tributos de meu peito?
 Temerosa, talvez, de ouvir-me o nome
 resposta não te desse. Fala, Márcio,
 305 impaciente estou, diz-me tudo.

MÁRCIO Em lágrimas banhado o belo rosto
 só expôs que de amar-te não é digna,
 que a falta de seu pai muito respeita
 para outra paixão nutrir no peito.

310 ÁPIO Com ardil o apartei para a campanha
 dispondo assim melhor o meu desejo.
 É Virgínio da plebe, mas valente;
 com seu coturno calca o torpe vício,
 a honra muito preza e tem vanglória
 315 de igualar c'os bons no seu estado.
 Para longe o mandei, ficando livre
 meu afeto de sustos. Sim, Virgínia
 hoje minha será. Tu corre a vê-la,
 novamente lh'expõe o meu intento,
 320 mostra o meu amor, pinta-lhe um trono,
 o poder que eu possuo sobre a terra,
 dize-lhe que logo reverente,
 prostrado a seus pés, verá Ápio,
 que é o mesmo que ver o mundo inteiro,
 325 dize-lhe... Mas depois de dizer Ápio
 que dizer mais não tens, e logo a deixa.
 E adverte, porém, que o teu silêncio
 da paixão que declaro não dê mostras.
 Quero, seja igual ao deste ferro.
 330 Nele repara bem... e vê que posso
 embainhá-lo na boca que profira
 do meu ardente amor uma palavra.
 Virgínia já te espera; parte, Márcio.

[12v]

[13]

Vai-se Márcio.

335 Tomara ter poder de dilatar-me,
fazer a minha vida muito extensa
para utilizar esses prazeres
que desprezo por força do governo.
340 De Valério a soberba e de Horácio
a grande submissão me dão suspeitas.
Ambos devem morrer, tudo se tente.
Estes grandes de Roma todos morram;
comigo ombrear nenhum se atreva.

[13v]

Cena IV

345 *Os ditos e Icílio.*

Mas Icílio se apressa. Vem, tribuno,
é justo que hoje a todos manifesto
seja o esplendor de toda Roma.
350 ICÍLIO Senhor, da escrava que supunhas
Virgínia não é filha. Indagado
conforme tua ordem tenho o berço
da formosa romana.
ÁPIO Basta, Icílio.
Um dos meus clientes me assegura
355 o contrário que dizes. O senhor mesmo
reclama seu desprezo e pronto a pede.
(Convém com este arдил a mim chegá-lo.)
ICÍLIO De Virgínio é filha, ele o jura.
ÁPIO E não pode mentir esse tribuno?
360 ICÍLIO Ah! Do teu cliente se diferença,
Virgínio o acredita todo o povo
e quem dele duvida a Icílio ofende.
ÁPIO Icílio, não te sigas. Com respeito
na presença de Ápio falar debes.
365 ICÍLIO Eu não falto à decência do teu cargo
a honra defendendo que me anima.
ÁPIO Em pleito se decida a razão justa.
ICÍLIO Pois Virgínia será... que dizes Ápio?
Proposta a ser filha duma escrava!
370 Que roubo! Que traição! E tu o aprovas?
ÁPIO A justiça não nego.
ICÍLIO Que justiça
poderá desculpar uma violência?
ÁPIO A mesma que me obriga a castigar-te
375 e a quem se opuser ao quanto ordeno.
Minhas vastas ideias ninguém tenta,
mas quero pôr distante o teu delito;
Ápio não te ouviu. Vem a meus braços,

[14]

345 *Os ditos e Icílio*: no testemunho lê-se *O dito e Icílio*.

380 dum amigo os recebe, e dum amigo
 que faz mudar a face da fortuna,
 que louva teu valor e t'engrandece.
 ICÍLIO Se tanto devo a Ápio, de Virgínia
 peço que não trates. O sábio velho [14v]
 que t'ensinou, senhor, arte da guerra
 385 merece que lhe roubes seu conforto,
 a vida arrancando que s'enlaça
 ao tronco respeitável de seus anos?
 Esse vil agressor, esse perjuro
 que intenta denegrir a sua glória,
 390 ao furor, tu me entrega, do meu braço.
 ÁPIO Eu cedo, bom Icílio, e to descubro,
 mas vê que é ilustre e poderoso
 e que só por traição podes vencê-lo.
 O quando te direi que o ferro craves,
 395 por ora não é tempo, te modera.
 ICÍLIO O seu nome pretendo que me digas.
 ÁPIO É Horácio.
 ICÍLIO Horácio?
 ÁPIO Sim, o mesmo!
 400 ICÍLIO O prudente que todos respeitamos?
 ÁPIO Assim expende astuto o fanatismo
 entre a rude plebe, esse romano.
 É um monstro de vícios e maldades.
 Tu não sabes, Icílio, donde chega
 405 o ponto de seus máximos discursos. [15]
 Como amigo te expus este segredo.
 Ápio se retira, adeus tribuno.

 Vai-se com a guarda.

 410 ICÍLIO Adorada Virgínia, estou no lance
 de ser traidor, por força, a um amigo
 que intenta macular o teu respeito.
 Na falta do teu pai tens um amante
 que protesta vingar tuas afrontas.
 Sim, já destemido corro a Horácio;
 415 o peito rasgarei onde se oculta
 a perfídia maior; buído ferro
 seu coração perverso despedace
 como a loura espiga que debaixo,
 oprimida, se vê da curva foice.
 420 O tempo não espero da vingança;
 esta glória se deva a meu esforço.
 Mas cuido de ouvir tristes gemidos
 que do peito lhe saem de todo exangue,
 eu julgo que me diz intercadente:
 425 Ah, Icílio! À traição tu me dás morte?
 Que baixo proceder! Porém, Virgínia,

379 e dum amigo: no testemunho lê-se o d'um amigo.

430 com o louro cabelo desgrenhado,
suplicando justiça se apresenta
na frente dos cênviros; orgulhosos,
os clamores desprezam da donzela.
Que raiva tão fervente me devora!
Assassino serei. Ó sacro Jove,
os raios transmiti de vossa dextra
a esta espada que, valente, empunho.
435 Sim, ninguém das minhas iras o socorra.
O decoro se salve de Virgínia
e o insano cruel depressa morra.

Vai-se.

Cena V

440 *Sala*

Virgínia e Márcio.

VIRGÍNIA Não mais pretendas, Márcio,
as causas indagar do meu cuidado.
Dize que repudio seus amores;
445 que estimo a modéstia e a virtude;
que seu alto poder de nada prezo
e que me deixe em paz no meu retiro.
MÁRCIO Ápio não tolera tal resposta.
Considera melhor. Mas ele chega.

450 *Cena VI [16]*

Ápio e os ditos.

Ápio logo dá sinal a Márcio, que se retira.

ÁPIO Já é tempo, Virgínia, de mostrar-te
com a minha presença o quanto a sorte
455 sublimar-te pretende. Ativo incêndio
no peito deste herói tens produzido.
Tu não sabes a força que teus olhos
produzem na minha alma.
Eu na terra governo, e tu, senhora,
460 governas a quem manda todo o mundo.
Depois de me cederes teu agrado
teu pai virá do campo, e te protesto
de bem recompensar sua velhice.
VIRGÍNIA Que prémios prometes e asseguras?
465 Pretendes ultrajá-lo, sem lembrança
do ensino que te deu. Dize, cruel,
este amor não lhe serve de desdouro?

429 *cênviros*: ver nota à linha 42.

439 *Cena V*: no testemunho está ausente a indicação e numeração de cena.

Pretendes seduzir a teus intentos,
 com astutos pretextos de amizade,
 470 a minha pura fé! Fala, perjuro,
 supunhas de Virgínia tal vileza?
 Esposa me pretendes! Sou da plebe
 e não posso aspirar a teu consórcio,
 logo queres macular o meu carácter.
 475 Não temo o teu poder, de mim te aparto.
 ÁPIO Um instante, sequer, debes ouvir-me.
 Enganada tu vives; esse velho,
 a quem tenho honrado em dar-lhe vida,
 não julgues ser teu pai; outro conhece
 480 que em pleito dirá de quem descendes.
 VIRGÍNIA A honra de ser filha de Virgínio
 me pretendes tirar? Não podes, falso.
 Os deuses protetores de inocentes
 trepidar te farão nesse projeto.
 485 Por seres o tirano da alta Roma
 não julgues de vencer minha constância.
 Pelas praças clamando, muitas vozes
 farão despertar esses romanos
 que jazem na moleza submergidos.
 490 Vingança pedirei e, se de todo
 não forem atendidos meus clamores,
 a morte...
 ÁPIO Eu ta darei.
 VIRGÍNIA Grande proeza!
 495 Já matam os romanos as mulheres!
 De Roma não és filho, eu o juro.
 Esse pensar infame te demonstra
 do averno produção, se lá se gera.
 A resposta já tens de teus amores.
 500 Ou a morte me dá, ou te retira.
 ÁPIO Sim, tirana Virgínia, sente a morte.
Tira um punhal.
 Mas primeiro a teus pés atenta observa
 a Ápio infeliz pedir piedade.
 505 *Ajoelha.*
 Meu amor paciente sofre a injúria
 com que tanto me culpas, rigorosa.
 Aceita este punhal, em mim o crava
 e a vítima serei do teu desprezo.
 510 VIRGÍNIA Eu manchar-me não devo no teu sangue.
 ÁPIO Pois cede a meu amor.
 VIRGÍNIA É impossível.
 ÁPIO A meu palácio vem, nele domina
 e neste coração que é teu, ingrata...

[16v]

[17]

515 Sai Márcio.

MÁRCIO Senhor, vendo a guarda dos lictores
à porta desta estância o ilustre Horácio
a falar-te se apressa e o forte Icílio,
com a espada na mão...

[17v]

520

Cena VII

Os ditos, Horácio e logo Icílio.

HORÁCIO Ninguém se oponha,
que a morte vê primeiro...

ÁPIO Que sucede?

525

HORÁCIO Um tribuno do povo, exasperado,
contra minha vida, ousado, tenta.

ICÍLIO Não me foges, soberbo, que a vingança
permitida me foi dos sacros numes.

ÁPIO Suspende o impulso, larga o ferro.

530

VIRGÍNIA (Deuses, amparai o querido amante!)

HORÁCIO Por que, dize tirano, te conspiras
contra quem d'amizade tantas provas
te tem dado, cruel?

ICÍLIO É porque manchas
com pérfido ardil o nascimento
de Virgínia que...

535

ÁPIO Olá, olá lictores!

ICÍLIO Muito povo me segue que resista
a qualquer opressão que se me faça,
eu armado estou, e sem que morra
não cedo de matar este perverso.

540

ÁPIO Modera teu furor. (*Dando-lhe sinal para que não fale.*)

ICÍLIO A mim não chegues.
Retirai-vos, lictores.

545

MÁRCIO Chega o povo.

Entra multidão de soldados que vão rebatidos pelos lictores e ficam alguns soldados ao lado de Icílio.

ÁPIO Depressa, rebatei-os.

HORÁCIO Que ardil intentais? Tu me declara.

550

ÁPIO Confuso tropeça nos seus crimes.

Para Horácio e vendo que os soldados se põem da parte de Icílio prossegue a cena.

Soldados, que fazeis? Da sua parte
vos pondeis sem temer as minhas iras!

ICÍLIO Contra mim, ó senhor, também conspiras?

555

ÁPIO (*Chegando-se, insinuando a que se cale.*) O tempo... que te
disse...

515 Sai Márcio: não consta do testemunho. Contudo, uma vez que Márcio não se encontra em cena é necessária a marcação da sua entrada.

549 intentais: no testemunho lê-se *intentey*.

ICÍLIO Não te chegues,
 que de ti desconfio neste lance.
 VIRGÍNIA Sim, Icílio, a suspeita é bem fundada;
 560 seduzir-me pretende com violência,
 o pai querendo tirar que o céu me deu.
 ICÍLIO (*Com ironia.*) Sim, Horácio, teu senhor, a causa move
 e por isso seu peito fementido
 pretendo trespassar.
 565 *Investindo.*
 HORÁCIO Olá, suspende.
 Qu'impostura maior tecer se pode
 para denegrir meu peito ilustre? [18v]
 Do valente Virgínio a gentil filha
 570 é'sta a primeira vez que chego a vê-la
 para defender-lhe o seu decoro.
 Horácio em campo está, o ímpio venha
 que afirma o contrário que o espero.
 ICÍLIO Que respondes, ó Ápio? Tu vacilas!
 575 Não confiaste há pouco do meu braço
 o golpe que impediste neste lance?
 Não disseste que faltavas à justiça
 que Horácio te pedia?
 ÁPIO Cala, Icílio,
 580 que não serves de nada à tua pátria.
Saem os lictores.
 (Mas os lictores vem, tenho socorro).
 ICÍLIO Não lhe sirvo de nada se te sirvo.
 Matava um inocente por teu mando.
 585 Eis aqui dos cênviros as virtudes
 que dimanam de si a todo o povo!
 E Roma ainda sofre tal governo?!
 Eu serei o primeiro a delatá-lo.
 ÁPIO Lictores, investi ao furioso.
 590 *Investem os lictores.*
 VIRGÍNIA Defendei, justos céus, o meu esposo. [19]
 HORÁCIO Detende, ó lictores, vosso impulso.
 Eu espero resposta duma afronta.
 Sou ilustre guerreiro e sou honrado.
 595 ÁPIO Que resposta pretendes de quem pode
 fazer-te desgraçado num momento?
 HORÁCIO Já não posso sofrer tanta maldade.
 No averno vai buscar seguro asilo.
 Morre ...
 600 *Investem.*
 MÁRCIO Suspende.

585 *cênviros*: ver nota à linha 42.

Brigam.

ICÍLIO
ÁPIO

Acaba.

Ah, tiranos!

605 o prêmio sentireis da falsidade.

Vão-se brigando.

VIRGÍNIA Nume protetor dos desgraçados,
acaba meus desgostos, venha a morte.
610 Triste pai, que notícia tão amarga
reserva para ti cruel destino?
De feridas cobrindo o forte peito
no campo tu estás a bem da pátria
e os prêmios estes são que te destina?
615 Icílio, caro amante! Quem pudera
defender teu partido! São mui fortes
as prisões que nos põe o nosso sexo.
Que farei combatida de pesares?
Eu corro, valerosa e sem conforto,
620 os crimes do perjuro publicando
no senado, nas praças, e a piedade
a todos moverá minha desgraça.
Mas que faço? Oh deuses! Eu deliro!
Na mágoa consternada já flutuo.
Da fortuna irrisão será Virgínia?
625 Não será, que a virtude que me rege
o impulso cortará da falsidade.

[19v]

Cena VIII

Icílio e a dita.

ICÍLIO Senhora, em tumulto toda Roma
630 se divisa, é justa a nossa fuga.
O partido de Ápio é mui forte;
asilo foi buscar no Capitólio.
Quase das varandas se despenha
se os colegas não vem a defendê-lo.
635 Com a toga rasgada se divisa
ao longe clamando contra Horácio.
Este cidadão não se dilata.
Em desordem pôs os seus lictores;
qual raio, a sua espada cintilando
640 as portas fere do cruel cênviro.
Valério a seu favor expõe seu peito.
Entre lanças eu vi fugindo a morte
dos nossos defensores. Vem, senhora,
que para o monte sacro todo o povo

[20]

640 *cênviro*: ver nota à linha 42.

645 concorre a'campar-se 'té que extinto
o magistrado seja dos soberbos.
VIRGÍNIA Sem que chegue meu pai, eu não me aparto
desta sua morada. Foge, foge
que a modéstia que prezo acompanhar-te
650 me priva, meu Icílio, e me embaraça.
As frequentes visões dum triste sonho
eu não posso deixar de repeti-las.
Meu pai intercadente sobre o campo,
qual volátil sombra, a mim se chega.
655 Seus olhos inflamados brotam chamas,
no meu rosto s'empregam, ficam firmes
e entorno pareciam devorar-me.
Com vista tão triste e pavorosa
eu tremi de terror, fugi de medo.
660 ICÍLIO Prometida não és esposa minha?
VIRGÍNIA Sem que venha meu pai nada resolvo.
Se a morte suportar, morro contente,
vendo que desprezei a cara vida
por ser a seu preceito obediente.
665 ICÍLIO A tragédia tu evitas que t'espera.
VIRGÍNIA Não posso evitar por lei do fado.
ICÍLIO Eu deixar-te não devo.
VIRGÍNIA Não, Icílio,
é forçosa tua ausência.
670 Se não partes receio novo crime,
e tu deves salvar-me o meu decoro
em perigo não deixando tu a vida.

[20v]

Cena IX

Os ditos e Márcio, com guardas.

675 MÁRCIO Icílio, dá-me a espada, e no senado
a causa vai expor do teu delito.
VIRGÍNIA Piedade, justo céu, que desfaleço.
ICÍLIO A espada me pedes? Que perfídia!
Desconheces quem seja? Não refiles
680 que posso, exasperado, a mim próprio
terminar os alentos que respiro?
Ao senado, pois, leva a triste nova
de como respeitei o seu preceito.

[21]

Querendo matar-se, o detém.

685 MÁRCIO Suspende teu favor.
VIRGÍNIA Amado esposo,
à violência, tu cede, do destino.
MÁRCIO Ligai-o de correntes.

674 Os ditos e Márcio: no testemunho lê-se *Márcio com goardas*.

735 sim, elas, imitando meu extremo,
 apertam o corpo deste moço herói.
 Desgraças me anunciam mui funestas;
 ah, Virgínia! Enquanto o teu amante,
 em lúgubre masmorra submergido,
 um ar malfeitor respira
 dos crassos vapores que o rodeiam
 inda ornatos possuis?
 Não, meu Icílio, eu pronta os rompo.

740 *Arroja os adornos e solta o cabelo.*

 Soltos os cabelos flutuantes
 o meu semblante ocultem lagrimoso.
 Eu sinto, nesta dor que me penetra,
 um pesado ferro sobre o colo,
 745 que abafa os suspiros do meu peito.

Cena II

Flávia e a dita.

FLÁVIA Minha dor sem limite dá-me forças
 750 para não sossegar um só instante
 na vingança fatal que o peito agita.
 Icílio conduzido entre guardas,
 por decreto cruel dos dez cênviros,
 para o senado ia assaz perplexo.
 755 A noite mais escura no seu rosto
 se via retratada, quando Horácio,
 a meus gritos, saiu de seu palácio.
 Ele o solta, defende e põe em fuga.
 Em meio do tropel Flávia se avista,
 760 a lança dando a um, espada a outro.
 E acabando de matar os inimigos
 Icílio então me diz: «Forte romana,
 do teu grande valor completa a obra.
 A esposa prometida me defende
 dos amores cruéis do falso Ápio.
 765 Do tribuno Virgínio amada filha,
 esta é que te peço que socorras.»
 A viúva de Dentato tens presente,
 que só pode faltar perdendo a vida
 à palavra que deu ao forte Icílio.
 770 VIRGÍNIA Valerosa romana, tu me tiras
 uma parte do peso que abafava
 meu triste coração; essa notícia
 me pede que louvores eu te renda.

[22v]

[23]

732 *moço*: no testemunho lê-se *mosso*. Outra hipótese de leitura é *nosso*. Optou-se por *moço* por haver mais variações na grafia de sibilantes do que entre –m e –n no início de palavra.

752 *cênviros*: ver nota à linha 42.

775 Aplicado ao cruel de mim se esquece.
Tomara que das armas o exercício
o apartasse de mim. Ele, soberbo,
não cessa de tecer minha ruína
em vingança ao desprezo com que o trato.

FLÁVIA

780 A minha residência é só no templo.
Enquanto Febo as sombras não dissipa
as horas duma noite todas gasto
sobre as frias campas desses mortos.
Ali peço vingança em altos gritos,
outras vezes desmaio, e desta sorte

785 passo a noite em torno dos altares;
os dias pelas praças convocando
o socorro preciso da vingança.

No decurso desta cena se tem ido escurecendo o teatro.

790 Mas vendo ser-te útil, tu me aceita
como grande mercê dos mesmos deuses.
VIRGÍNIA Que socorro feliz o céu me envia!
Ah! Deixa nos meus braços apertar-te.

Abraça-a.

795 FLÁVIA Em Flávia tu descansa, que não teme
sua vida perder por dar-te vida.

VIRGÍNIA Ah, Flávia! Eu não sei que vaticino!
Já a noite principia a enlutar-se!
Meus escravos não vejo;
ou mortos ou ligados de correntes
talvez que já sintam infausta sorte.
Sem abrigo, dos meus desamparada
passarei a tormenta que receio.

805 FLÁVIA Se formos assaltadas desse ímpio
ao dano m'exponho, e tu, liberta,
para o templo caminha, e lá, devota,
espera a decisão desta contenda.

VIRGÍNIA Sinto um tropel de gente armada!
Ai de mim, infeliz, que o dano cresce!

810 FLÁVIA Esta falta de lua de muito vale.
Eu conservo, Virgínia, de Dentato
um punhal que me deu em sangue tinto.
Com ele protestei vingar-lhe a morte,
e talvez que este seja o final termo
que me destine o céu a meus intentos.

815 VIRGÍNIA Já se apressam!

FLÁVIA Pois te ausenta,
e, separada, atende o que ser possa.

VIRGÍNIA Numes, amparaí minha virtude
que está pronta a cair sem teu auxílio.

820 *Oculata-se.*

Cena III

Márcio, com soldados.

825 MÁRCIO Virgínia, sem sossego o decênviro
por ti manda saber. Adonde ocultas
de teus olhos gentis as luzes belas?

Procurando-a.

FLÁVIA Eu te atendo, prossegue fementido,
ou entre minhas mágoas só me deixa.
830 MÁRCIO É mui forte a paixão que abrange o peito
do nosso reto Ápio. Ele, entregue
a tantas sedições do infame povo,
protesta de ser teu e te assegura
que nunca faltará a ser-te grato.

835 FLÁVIA Mil vezes desprezado tenho, firme,
os grandes rendimentos que tributa,
e podes repetir-lhe que o desprezo
de face não mudou, que de Virgínia
a constância não treme, não desmaia
pelo grande poder dum vil tirano.
840 A resposta lhe leva, e o desengano.

[24v]

VIRGÍNIA (Conforme o meu intento o dissuade.)

MÁRCIO Mas, senhora, um pouco tu reflete,
que de acerto não é assim tratá-lo.

845 FLÁVIA Sim, o acerto melhor fora matá-lo.

MÁRCIO Uns termos tu proferes que não devo
ocupar-me de ouvir sem rancor grande.
Consola teu amante.

850 FLÁVIA Não te atrevas,
indigno sedutor, a arguir-me.
Da virtude que prezo muito longe
teu pensamento leva tão infame.

MÁRCIO (Guardas, prendei-a, como disse.)

À parte aos soldados, os quais a procuram e a prendem.

855 Move-me a compaixão o teu destino.
Podias elevar-te venturosa,
agora geme à força, desgraçada.

FLÁVIA Que é isto, justo céu?

MÁRCIO Não dês vozes.

860 VIRGÍNIA (Em que lanço te vejo, amada Flávia.)

FLÁVIA Ai, ímpio! Tu praticas falsidade
contra uma infeliz! E que projetos
são os teus, perjuro desumano?

841 (*Conforme o meu intento o dissuade.*): no testemunho, o aparte é sinalizado pelo uso de parênteses e pela didascália *À parte*. Optou-se por remover a didascália, uma vez que é desnecessária e que ao longo do texto a maioria dos apartes é marcado apenas pelo uso de parênteses.

859 (*Em que lanço te vejo, amada Flávia.*): ver nota à linha 841.

Supões de ver-me assim a dano exposta? [25]
 Mais fácil seria arder o mundo
 e tu ficares vivo, do que veres
 a modéstia perder, que tanto prezo!
 Ah, tirano algoz! Fero homicida!
 Se piedade não tens de minha sorte
 arranca dum punhal tira-me a vida.

865
 870 MÁRCIO O semblante vem ver de quem desprezas.
 FLÁVIA Que extremo de traição! Eu ver a Ápio,
 que o lívido veneno de seus crimes
 só com a torpe vista infeccionado
 o mais puro já tem da nossa Roma?

875 Inimigos, soltai-me, sim, soltai-me,
 a honra não mancheis de valerosos
 um preceito cumprindo tão injusto.

MÁRCIO Desta sorte embargo tuas falas.

Com o cinto cobre o rosto de Flávia.

880 FLÁVIA Ah! Ah!
 VIRGÍNIA Deuses, piedade!
 MÁRCIO Vem, soberba,
 que depressa mudarás essa constância.

Vão-se, e Flávia mostrando-se exasperada.

885 VIRGÍNIA Aonde meus passos encaminho?
 Que noite esta de temor e espanto!
 A virtude de Flávia me confunde: [25v]
 a morte vai buscar por dar-me vida.
 Vós, numes, que a trouxeste a proteger-me
 890 daquele vil tirano, defendei-a.
 De raiva bramará no seu engano
 e a lance maior eu fico entregue.
 Para o templo vou, tremo de susto,
 meu asilo será nesta tormenta.

895 Morada de meu pai, neste momento
 (de todo se confunde o pensamento)
 é forçoso deixar-te. Quanto custa,
 separar-me de ti. O velho honrado
 que fará quando vir francas as portas,
 900 as grades todas tortas e amassadas,
 tintas as paredes de vil sangue,
 sem um escravo ter que o noticie
 do tumulto cruel que suportamos,
 e mais que tudo, ver que sua filha,
 905 entregue a tanta dor... Que mágoa acerba!
 Do pensamento foge, imagem triste,
 deixa-me combater a ímpia sorte
 e socorro ir buscar no templo sacro
 ou de todo conclui a minha morte.

895 *momento*: no testemunho a palavra foi alvo de correção. Outra leitura possível é *tormento*.

Mutação de sala régia, com cadeiras e mesa com luzes; aparecem na cena os decênviros e senadores.

Cena IV

Ápio e os ditos.

915 ÁPIO Eu vos fiz conduzir a meu palácio,
meus ilustres colegas, senadores,
para terminarmos com justiça
as vis perturbações de todo o povo
que tentam extinguir nosso governo.
920 Que pretende de nós a rude plebe?
Meu tesouro não tenho prodigado
em benefício seu? Não tenho sido
o sábio defensor de seus ultrajes?
Por um tribuno vil de mim se esquecem
925 e no monte sagrado formam sítio
para nos combater a ferro e fogo?
Esta sedição requer vingança.
A Valério mandastes a sossegá-los,
eu dele me receio, mas os votos
930 eu de todo cedi que me prestastes.
Ele chega, mas vede que vos lembro
que é soberbo, feroz e que murmura
do nosso magistrado respeitável.
Põe os olhos na toga e com orgulho
935 a trípode ocupar deseja ufano.

[26v]

Cena V

Valério e os ditos.

940 VALÉRIO Respeitável conselho diligente,
expus a comissão que me ordenastes
e nada consegui, pois todo o povo
de clamar não desiste que depressa
deponhais o governo, que não sofrem
esta grande opressão dos decênviros.
Da morte de Dentato não s'esquecem.
945 Os meninos, os velhos e as mulheres
um clamor me fizeram tão horrível
que detê-los só pude protestando
de serem atendidas suas vozes.
Já correm legiões em seu socorro

928 *mandastes*: no testemunho lê-se *mandaste*.

930 *prestastes*: no testemunho lê-se *prestaste*.

937 *e os ditos*: refere-se a Ápio e aos senadores.

939 *ordenastes*: no testemunho lê-se *ordenaste*.

950 e da mísera Roma os pátrios lares
arrasados serão em breve tempo [27]
em novo magistrado não convindo.
Mal que aurora romper aprontam gente
que venha com Icílio e com Horácio
955 a causa demandar do que lhe toca.
Pressente o teu conselho o senado.
ÁPIO Traidor Horácio, infiel Icílio!...
VALÉRIO Pretendeste matá-lo e tanto o culpas?
Não dispuseste Icílio para o golpe?
960 Por que razão os chamas de traidores?
ÁPIO Minhas ordens confundem com seu crime.
VALÉRIO Que proferes, ó Ápio? Tu não foste
quem preceito lhe pôs de assassiná-lo,
figurando senhor ser de Virgínia?
965 ÁPIO Estes monstros falazes não sossegam
de máquinas formar para trair-me.
Não disseram também que resoluto
te dispunha a matar?
VALÉRIO Horácio o disse
970 e protesta dizer-to no senado.
Seria bem difícil que pudesse
o ferro ensopar neste meu peito
sem que o meu braço prevenido [27v]
não tivesse prostrado a vil cabeça
975 debaixo de meus pés e quantos fossem
motores da traição. Respeito a honra
e vilezas não sofre um peito ilustre.
ÁPIO Que pérfidos cruéis! Amigo, basta,
tudo é falsidade que me arguem.
980 O comando das armas eu t'entrego,
vai já tudo dispor, em ti confio.
Ajunta as legiões que ainda restam,
os traidores se oiçam no senado.
Uma vez orarei presente o povo.
985 A calúnia não temo. Ide amigos,
que provas inda tenho convincentes
para atrair a mim o amor de Roma.
Retirar-vos podeis.

Vão-se os senadores.

990 E tu, Valério,
dissipa a vã suspeita que te ocupa.
Do teu génio eu tenho muitas provas
e verás a quanto chega o meu extremo.
VALÉRIO A Ápio eu não adulo, sirvo a pátria
995 com valor, com o sangue e com a espada.
Eu prezo a lealdade e a virtude,

954 *venha*: no testemunho lê-se *venhão*.

956 *Pressente*: no testemunho lê-se *perzente*. Outra leitura possível é *presente*.

este o carácter é de um bom romano. [28]
 Esta mãe dos heróis serei feliz
 se de filho me der o grande nome.
 1000 As tropas vou mandar, porém reflete
 que não as moverei em dano acerbo
 desta mãe que chora por seus filhos,
 defender-lhos me toca, assim to juro.
 1005 E se não cumpro bem os teus intentos
 outro braço procura que te sirva,
 que inda a tempo estás de arrepender-te,
 que para defender a pátria amada
 não é preciso do posto que me ofertas
 1010 ÁPIO Que me dizes, patrício valeroso?
 Eu só as leis abraço da justiça.
 Toda a Roma conhece a lealdade
 que nutre o coração deste romano.
 Cumpre com teu cargo, parte amigo,
 qu'inda espero de ver a tua frente
 1015 laureada no sacro capitólio.
 VALÉRIO Não tens que me dizer, eu te conheço.
 (Quão depressa, ó fortuna, te mudaste,
 que ao mesmo cruel fazes entregue
 as forças que podiam sustentá-lo!) [28v]

1020 *À parte e vai-se.*

ÁPIO Se consigo deter este tumulto
 protesto de fundar minha ideias
 muito além do que pensam estes falsos.
 Eu gemer os farei da grave culpa
 1025 de os ter deixado ver a luz do dia.
 De que servem masmorras e os ferros,
 os punhais, os venenos e as catastas?
 Muito me descuidei desta vil gente.
 Preciso entretê-los com brandura,
 1030 mas depois sentirão quem seja Ápio.

Cena VI

Márcio e o dito.

MÁRCIO Senhor, já cumpri as tuas ordens.
 Virgínia duvidou e foi preciso
 1035 por furto conduzi-la. Exasperada,
 bramia como louca, e por cautela
 o seu rosto cobri. E nessa estância
 de que a chave me deste está oculta.
 Pelo jardim, sem ser dos guardas vista,
 1040 exerci teu preceito.

ÁPIO Ah, caro amigo!
 Agora por feliz posso chamar-me.
 Já não temo o rigor da cruel sorte,

[29]

1045 obtendo Virgínia tudo é gosto,
e todo o meu poder sem ela é morte.
Retira-te, Márcio, e só me deixa.
MÁRCIO Obedeço, senhor.

Vai-se.

1050 ÁPIO Ditoso instante,
vem já a consolar meu peito amante!

Vai abrir a porta e sai Flávia.

Cena VII

Flávia e o dito.

1055 ÁPIO Que vejo? De preta cor vestida
o ídolo que adoro! Eu me confundo!
Perdoa meu transporte e já demonstra
o sublime esplendor desses teus olhos.
As cadeias já tiro e rasgo a venda.

Tira a venda.

1060 Prostrado a teus pés... Porém, que vejo?

FLÁVIA Infame sedutor, o que pretendes?
À traição deste morte a meu esposo.
Também queres matar-me? Fala, ímpio.
No meu sangue sacia a crueldade.

1065 ÁPIO (*Entra no quarto com a maior perturbação.*)
Senhora... o destino... estou perplexo!
Quem prender-vos mandou? Ah, que deliro!
No aposento, talvez... Eu corro a vê-lo.

[29v]

1070 FLÁVIA Perturbado, vacila no seu crime.
Nume vingador, meu braço rege.
(*Tira o punhal.*) Já perdida estou, salve-se Roma,
e o esposo se vingue, desgraçado!

ÁPIO Não encontro Virgínia. Márcio, vinde!

1075 FLÁVIA O vil executor dos teus delitos
não precisas chamar.

ÁPIO Ó raiva! Ó fúria!
Romana, foi engano podes ir-te.
Um fogo me arrebatava devorante
e minha alma em vertigem já flutua.
1080 Ela negra está, como esta noite.
Que triste grito d'agoureiro corvo
me parece ouvir. Olá, lictores!
Quem foi que te prendeu? Esse vestido...
Esse aspeto feroz! Foge, megera!
1085 Que visão pavorosa. Não levantes
o braço vingador, depõe o ferro
que em brasa cintila à minha vista.
Eu ardendo estou. Estás vingada,

[30]

1090 ó pérfida Virgínia! Deste amante
em cinzas me reduz o fero Pluto.
Dele foram atendidas tuas vozes.
Baixaste à Estígia castigando Ápio.
Delirante, não sei determinar-me,
a terra foge, a luz me desampara.

1095 *Encosta-se perturbado.*

Intercadente estou e desfaleço.

FLÁVIA Não me fujas, valor.

Tira o punhal.

MÁRCIO Que determinais?

1100 FLÁVIA Entregue num delíquio...

MÁRCIO (*Observando.*) Que reparo!

FLÁVIA Não posso errar o golpe. Grande Roma,
respeitável sombra do consorte,
decoro de Virgínia, frias cinzas
de tantos infelizes, anjo da morte,
o meu braço regei! Acaba, insano!

1105

Vai a matá-lo, Márcio a detém tirando-lhe o ferro.

MÁRCIO Suspende teu impulso tão tirano.

FLÁVIA Oh, céus! Malogrou-se minha ideia.

1110

MÁRCIO Traidora, larga o ferro e te prepara
teus dias acabar como perjura.

FLÁVIA Contente morrera se acabara este vil opressor também comigo.

MÁRCIO Senhor, que aflição teu peito agita?

1115

ÁPIO Ápio sou e não pode a desventura
roubar o meu amor. Mas a quem falo?

MÁRCIO Ao teu fiel amigo, que sustêve
desta falsa o impulso temerário
de querer usurpar-te teus alentos
com o ferro que vês em sangue tinto.

1120

ÁPIO Esse sangue me oculta, que não posso
para ele encarar sem que flutue.
Que agouros tão tristes me perseguem!
Mas dá-me esse punhal... Que frio gelo
se derrama nas veias! Falso amigo!
Tu foste o cruel que me roubaste
o objeto fatal de meus amores
trazendo-me a outro que detesto.
Acaba ao meu furor!

1125

FLÁVIA Olá, suspende!

1130

Tira-lhe o punhal ficando com ele.

1092 *Estígia*: Estige ou Estígio: é o nome do rio infernal. Dá origem ao adjetivo «estígio».

1116 *o*: no testemunho lê-se *ao*.

1135 Que só tu deves ser quem perca a vida.
 Márcio, vê o prémio deste ímpio
 que a terra sustenta sem que o trague.
 Eu podia deixar que te matasse
 em castigo da tua enorme culpa, [31]
 mas penso que tu cumpres sua ordem,
 e com baixas ações nunca se vinga
 a esposa respeitável de Dentato.
 1140 ÁPIO Esposa de Dentato! Que proferes?
 Tu, que andas convocando toda a Roma
 para este tumulto que suporto!
 Guardas, acudi! Depressa, vinde!

Saem os guardas.

1145 De correntes ligai esta heroína
 indo-a já encerrar em prisão dura.
 FLÁVIA Heroína me julgo, sim, romano.
 Mas romano chamei a um perjuro?
 Pátria amada, este erro me desculpa.
 1150 Não temo tuas iras, valerosa
 eu as vou suportar. E de Virgínia
 protesto que não saibas o destino.
 Roubá-la pretendeste, mas o fado
 me pôs no seu lugar para vingá-la.
 1155 Do consorte a sombra não sossega
 de entorno perseguir-me. Dar-te morte
 há pouco intentei. Sim, este ímpio.
 Deteste meu furor, mas esperança
 eu conservo nos deuses protetores [31v]
 1160 que façam completar minha vingança.

Vai-se com os guardas.

ÁPIO Márcio, que falou esta traidora,
 que de afeitos contrários
 tenho tão combatido o forte peito
 1165 que nada percebi do que dizia?
 Márcio Inocente me julga, pois... Ignoro
 como fosse a mudança...
 ÁPIO Tu m'enganas.
 Virgínia donde está? Já quero vê-la.
 1170 Eu nasci para me gozar de tudo,
 não foi para viver de amor escravo.
 Presente seus encantos
 do meu grande poder todo me esqueço.
 Ah, que desordem ao meu ser perturba!
 1175 Virgínia, ah, Márcio, sim foi feita
 para justificar todos os crimes.
 Não posso resistir, depressa, corre...
 MÁRCIO Eu julgo que Virgínia...

1148 *perjuro*: leitura conjectural. O testemunho apresenta dificuldades de leitura.

1180 ÁPIO Ah, que nome
tão respeitável é este para Ápio.
MÁRCIO Por Icílio talvez que resgatada
fosse para o monte... [32]

 ÁPIO Que me dizes?
1185 Debaixo de meus pés a terra treme!
Acordai-vos, ó Fúrias, vinde, vinde
fazer-me todo mau para vingar-me!
Depressa, às armas corre,
corre sem dilação! Chama Valério!
Em ruínas se sepulte toda Roma!
1190 Eu nelas só tenha meu sepulcro!
Mais freio não sinto que sustenha
o transporte da raiva. Tudo acabe,
que sem Virgínia ter nada apeteço!
Vou perder-me por ela, vou expor-me!
1195 O elmo já ocupe a excelsa fronte!
Vestir vou o arnês, depor a toga,
o escudo abraçar, mover a lança.
A morte, só, me agrada, a ela corro.
Aberto com feridas penetrantes
1200 o meu peito virá em seu socorro.

Vai-se

Mutação

Prospeto de Templo ao fim, cercado todo de túmulos e ciprestes.

Cena VIII

[32v]

1205 *Virgínia.*

VIRGÍNIA Quanto a desordem da minha alma
agrada a esta noite tormentosa!
Nume, faze luzir tua bondade
no meio destas sombras. Sim, ó deuses,
1210 vigiai sobre Roma que vacila.
A tempestade abala os fundamentos
desta grande cabeça do universo.
Inauditos e fúnebres presságios
sobre nós se divisam, todos tremem,
1215 e grande turbilhão de voraz fogo...
Mas passos vagarosos eu pressinto.

1181 *Icílio*: no testemunho lê-se *Ilício*.

1208 *Nume*: no testemunho lê-se *N'uma*.

1210 *vigiai*: no testemunho lê-se *vigiaes*.

Cena IX
Icílio e a dita.

1220 ICÍLIO Ansioso, pretendo encontrar Flávia
para dar-me notícia da consorte.
Na sua habitação não pude vê-la
e perplexo me tem o seu destino.

VIRGÍNIA Que ecos lastimosos. Já das campas
os frios esqueletos vejo erguer-se?

1225 ICÍLIO Flávia?

VIRGÍNIA Flávia chama? É Dentato.
Deuses, amparaí minha constância.

[33]

Encosta-se sobre o túmulo.

1230 ICÍLIO Eu ouço a sua voz! Onde te ocultas?
Não fujas de quem pede o teu amparo
entre horrores fúnebres da morte.

VIRGÍNIA Eu venero, senhor, as tuas cinzas,
em paz me deixa, por piedade o peço.

ICÍLIO Teu esposo não sou, eu sou Icílio.

1235 VIRGÍNIA Já morreste, meu bem? Que triste cena!

ICÍLIO Que voz tão penetrante! Ah, Virgínia,
acaso tu serás que me respondes?
E despojo já foste dum vil ferro
que da mão despedisse o cruel Ápio?

1240 VIRGÍNIA Ah, que entre os mortos inda vivo
para mais aumentar a desventura!

ICÍLIO Ah cara, Virgínia!

VIRGÍNIA Terno esposo.

Abraçam-se.

1245 AMBOS Que momento feliz!

ICÍLIO E tens constância
para residir nesta morada,
fazendo clarecer estes lugares
onde a escuridão perpétua vive
com as luzes brilhantes de teus olhos?

[33v]

1250 VIRGÍNIA Esse tirano monstro que tem Roma
por furto conduziu a bela Flávia
supondo fosse eu. Ela me disse
para em tudo cumprir sua promessa:
1255 buscasse este asilo à minha vida,
mas ignoro qual seja a sua sorte.

Obediente cumpro seu preceito,
minha casa abandono e, sem descanso,
entregue a confusões meu peito sinto.

1260 ICÍLIO A nossa defensora geme em ferros?
E tu, Virgínia, exposta a maior dano!
Quem dissera, meu bem, que nossas ditas
acabavam seu giro tão depressa,

1265 sem apertar, senhora, o doce laço
que teu pai prometera ao triste Icílio.
Ah, desse coração gemidos ouço,
que o meu penetram com valente força.

VIRGÍNIA Tem lágrimas meus olhos, terno amante,
para bem afogar os teus cuidados.

1270 ICÍLIO Que voz oprimidora! Ah, Virgínia! [34]
Meu coração está grosso de suspiros,
extingui-los protesto com meu sangue.
Este dia que deve aparecer-nos
será o que decida o bem de Roma.

1275 Diferentes legiões a nós se ligam,
espero que triunfe a liberdade.
Uma horrível proscrição tem arrancado
para longe de nós os homens dignos.

1280 O tirano, insaciável como a morte,
por milhões os mandava à sepultura.
Não seja assim; nós traçado temos
uma vingança que será notável
nos seus anais à época futura.

VIRGÍNIA Mas, Icílio, liberta a defensora
1285 que a tempo defendeu meu decoro
das iras do tirano.

ICÍLIO Sem que rompa
aurora o escuro véu, é impossível.
No entanto permite, sim, permite
1290 pela dor que me causa a tua falta,
exponha a agonia que suporto. [34v]
Um instante me cede a tua dextra,
sente meu coração e não te fies
das ternas expressões com que me explico.

1295 A arte não pode tanto, doce amada,
derramado o veneno nestas veias,
ah, uma convolução formam de amor!

VIRGÍNIA Basta, Icílio, a sorte nos confunde.
Não temos que esperar da vã fortuna.
1300 O pai me lembra, e muito mais o perigo
em que Flávia por mim s'expôs, valente,
e descanso não tenho enquanto livre...

ICÍLIO Amada, as núpcias celebremos
que, se acaso morrer, morro contente.
1305 Neste meu coração ardente pira
temos, ó Virgínia, para os votos.
Amor no teu preside e nos enlace.

VIRGÍNIA Não disponho de mim estando ausente
o venerando pai que tanto adoro.

1310 ICÍLIO Essa tua virtude me conturba.
Mas vem, senhora, vem.

VIRGÍNIA Daqui não parto.
Perdoa-me, senhor, que não te siga.

1315 ICÍLIO Gente sinto, Virgínia.
 VIRGÍNIA Que tormento!

Cena X

Valério, conduzindo a Flávia.

FLÁVIA Generoso romano, a liberdade
 que me dás por virtude do teu zelo
 1320 o céu premeie e te bendiga a pátria.
 VALÉRIO E neste domicílio que pretendes?
 Para o sagrado monte vai, senhora,
 refugiar-te do perjuro Ápio.
 Da prisão estás liberta, foge, foge.
 1325 FLÁVIA A filha de Virgínio só procuro,
 com ela fugirei adonde dizes.
 VIRGÍNIA As vozes se aproximam!...
 ICÍLIO Céus, piedade!
 FLÁVIA Virgínia?
 1330 VIRGÍNIA Quem me chama?
 FLÁVIA Quem, piedosa,
 por ti soube arriscar a amada vida.
 VIRGÍNIA Os teus braços me dá.
 FLÁVIA E neles quero
 1335 conduzir-te a outro asilo.
 VIRGÍNIA Quem te livrou, senhora, me declara,
 das iras do soberbo?
 FLÁVIA Foi Valério.
 VALÉRIO O mesmo que pretende remeter-vos
 1340 ao tribuno Icílio.
 ICÍLIO Muito pronto
 recebo, caro amigo, o teu preceito.
 VALÉRIO E FLÁVIA Que fortuna alcanço neste lance!
 ICÍLIO A Flávia procurava, mas Virgínia
 1345 no seu lugar orou aos numes sacros
 e o susto moderou deste meu peito.
 Eu supunha de a ver...
 FLÁVIA Como eu, Icílio?
 1350 Arrastrando cadeias, conduzida
 para as catacumbas duma torre
 onde não entra luz ou ar penetra.
 Valério, cidadão que a pátria ilustra,
 minha vida prolonga, destinada
 1355 as cinzas a vingar do meu esposo.
 O decênviro conhecendo o engano...
 Eu não posso pintar a raiva e fúria
 que no seu rosto derramou o averno:
 estremece, pasma e se confunde,

[35v]

[36]

1132 *a amada*: no testemunho lê-se: *ámada*. A crase do artigo *a* com o *a* do adjetivo leva a que a escrita omita o artigo, que levaria a hipermetria.

1360 e guerra nos permite declarada.
Eu corro ao sepulcro do consorte
a regá-lo com prantos antes que parta.
Tu, Icílio, junto a ele te recliná,
pois estão de teu pai os seus ossos;
1365 e tu, Valério, para este lado
venera quem te deu amada vida.
As suas inscrições todas as horas
que o dia me permite tenho lido,
por isso vos informo dos lugares.
1370 No meio das sombras que nos cercam
retifiquemos bem nas promessas,
e tu, Virgínia, suplicante aos deuses,
o oráculo serás destes clamores.

Como diz a cena.

1375 Respeitável Dentato, eu protesto
com esforço reunir esses heróis
que tem banhado mãos no sangue ímpio
dos tiranos de Roma. Ah, esposo,
à vingança eu juro convocá-los!
1380 ICÍLIO Que cenas de carnagem nos oprimem!
Ó, sombra de meu pai, eu te respeito
e sobre a fria laje que te oculta
eu juro de tirar o infame alento
a esse malfeitor que nos devora,
agitado nos ardores do seu crime!
1385 VALÉRIO Perante o teu jazigo, ó pai amado,
tens um filho de Roma. Nesta noite,
que a vingança acordada não sossega,
eu te invoco, senhor, e tu me anima.
1390 VIRGÍNIA Vingança, eu a ti me sacrifico;
a meu pai me conduz e nada temo.
VALÉRIO Deste solo fugi depressa, Icílio.
ICÍLIO Vamos, Virgínia.
VIRGÍNIA Vem, sábia romana.
FLÁVIA Tu me arrancas dos braços do consorte
1395 que bem me figurava a fantasia,
mas descanso não quer a hora extrema.
ICÍLIO Vamos fazer soar nossos trabalhos.
VALÉRIO Ah! Não nos dilatemos.
FLÁVIA Vamos.
1400 VIRGÍNIA Vamos.
ICÍLIO Deuses, onde está a vossa piedade?
TODOS É tempo de vencer a crueldade.

Vão-se. [37]

1373 *Como diz a cena:* ou seja, segundo a disposição que a personagem Flávia indicou.

Ato III

1405

Cena I

Sala

Virgínio.

1410

VIRGÍNIO Como correm depressa tristes novas!
A campanha eu deixo pela honra
do perigo salvar que tanto acerca.
Um escravo, sequer, não aparece
que notícia me dê da amada filha!
Acaso a matariam? Então, contente,
não teria meu peito mais cuidados.
1415 Que fiz eu que mereça tanta afronta?
As portas se forcem desta estância
sem respeito ao carácter que me anima!
Eu tribuno não sou? E com meu sangue
não tenho rubricado tantas vezes
1420 o escudo, capacete e a dura malha?
Não tem o meu valor servido a Roma?
Mal que soam trombetas belicosas
não sacudo de mim o peso horrível
de oitenta e quatro anos?
1425 Por que razão s'infama a este velho?
Que mal vos fez, romanos, minha idade?
Virgínia, adonde estás? Por que não corres
aos braços deste pai tão desgraçado?

[37v]

Cena II

1430

Horácio e o dito.

HORÁCIO Aonde está Valério? Onde Icílio?
É preciso juntar as nossas tropas,
que o tirano a guerra nos declara.
VIRGÍNIO Horácio, já desprezas a um amigo?
1435 HORÁCIO Ah, tribuno! Vem a tempo o teu socorro.
Depressa teu valor já me acompanhe.
VIRGÍNIO Em que a Roma ofendi? Que delirante
estou neste extremo desamparo!
Tu, Horácio, declara meu insulto,
1440 se da minha família sacrifício
a pátria quis fazer, tudo lhe cedo
porque tudo possuo sendo dela.
HORÁCIO Eu fui quem defendeu o teu decoro
da vil acusação do decênviro.

1405 *Cena I*: no testemunho não se encontra a indicação de cena.

1442 *sendo*: no testemunho lê-se *sendo sendo*.

1445 Ele diz que não és pai de Virgínia, [38]
que uma escrava minha à luz a dera;
que o verdadeiro pai, de novo, a pede.
A Icílio induziu com este engano
para a vida tirar-me, mas a sorte
1450 de todo derribou suas ideias,
e nesta mesma sala rechaçados
os seus lictores foram pelo povo
que Icílio conduziu por sua parte;
e por mim o perverso viu cortadas
1455 as plumagens da gorra que trazia.
VIRGÍNIO Este o prémio que dá o decênviro
a quem lhe ensinou jogar a lança
e a espada a brandir no márcio campo?
A honra, assim, macula de seu mestre?
1460 HORÁCIO À prisão não cedemos. Todo o povo,
por Icílio mandado, a mim se chega,
e no monte sagrado só esperam
d'abater um governo tão perjuro
que leva após de si tantos delitos
1465 quantos os milhares de seus crimes.
Ápio morre de amor por tua filha,
e sem conta fazer do seu desprezo... [38v]
VIRGÍNIO (*Muito assustado.*) E donde está a filha desgraçada?
HORÁCIO Uma voz se divulga...
1470 VIRGÍNIO Que queres dizer?
Oh, da honra pasmosos sentimentos
o coração palpita.
HORÁCIO Que roubada
foi do pátrio poder, ao decênviro.
1475 VIRGÍNIO Ah, Horácio, sustenta-me que expiro.

Encosta-se nos braços de Horácio.

HORÁCIO Que pesar não motiva seu transporte?
VIRGÍNIO A dor que me penetra é dor da morte.
1480 Cobertas de pudor as néveas cãs
os alentos me tira que restavam.
Passada robustez, tu me dá forças
para desagravar tantos ultrajes.
HORÁCIO Anima-te Virgínio, que o céu justo
a virtude protege. Não demores
1485 a precisa vingança. É tempo amigo,
vamos a decidir da nossa sorte.
VIRGÍNIO Por que tem reservado tanta afronta
esses numes de Roma vingativos?
Para dar-me a provar nesta velhice,
1490 quando mal poderia a mocidade [39]
valente resistir a seus impulsos.
Ah, quanto mal discorre o que deseja
uma longa velhice dilatada,

1495 aumentando a causa de seus males.
 Repassar minha vida quero agora.
 Sessenta vezes o sol já tem mudado
 as suas estações que este elmo
 sentido tem os golpes inimigos...
 1500 HORÁCIO Aquele que sustenta nos seus crimes
 a um cruel tirano o feio nome
 adquire de cúmplice. Ah, Virgínio,
 o tempo não permite mais demora,
 o flagelo se arranque que nos vexa.
 O sangue to suplica, Roma o implora.

1505 *Vai-se.*

VIRGÍNIO Com estas mãos rogadas eu protesto
 d'um peito lacerar tão desumano.
 Uma alma generosa não encerra
 nos limites de um ser sua virtude,
 1510 a toda a sua nação ela se estende.
 Este rio de sangue que não cessa
 de alagar toda a Roma seja seco
 e duma vez s'extinga. Mas que admiro?
 Que imagem se apresenta à minha vista?
 1515 Uma triste mulher estende os braços
 querendo apertar-me no seu colo
 por onde rola o pranto voluntário.
 Intercadente me acena com a dextra
 proferindo que a sorte... Basta, basta!
 1520 Não me digas mais. T'entendo, ó filha.

Vai-se.

[39v]

Prospeto de Capitólio

Cena III

Grande ruído de armas dentro e sai Virgínia como espavorida.

1525 VIRGÍNIA Que triste desventura me persegue.
 A rios corre o sangue, o vil tirano
 d'emboscada esperou o forte Icílio.
 A guerra se reforça, e tudo é morte
 que o destino concede à nossa vista.
 1530 As portas se forçam dos palácios,
 os meninos com fundas soltam pedras,
 os velhos das janelas e as mulheres
 as traves precipitam sobre o povo.
 A amiga me deixou nesta contenda.
 1535 Que farei sacros numes? Ilustrei-me.

[40]

1523-1524: no testemunho a indicação de cena encontra-se depois da informação sobre a entrada de Virgínia e o ambiente sonoro que a acompanha.

Cena IV

A dita, Ápio com a espada na mão e de peito e elmo.

1540 ÁPIO Márcio, não desistas do triunfo!
 Lictores, defendei o Capitólio.
 VIRGÍNIA Deuses, vosso amparo necessito.

Fugindo.

1545 ÁPIO Não me fujas, mulher... Porém, que vejo?
 Virgínia, por ti se move a guerra.
 O despojo já tenho da batalha
 consequindo, feliz, tanta ventura.

 VIRGÍNIA Por piedade, senhor, de mim t'esquece.

1550 ÁPIO Esquecer-me não posso de Virgínia,
 a tua formosura só me prende.
 Tua ausência serviu para meu peito
 de fiado punhal. Minha fraqueza
 ocultá-la não posso. Teu engano
 lágrimas fez verter aos meus olhos.

 VIRGÍNIA Senhor, acode a Roma que falece.

1555 ÁPIO Basta que Ápio viva, tudo acabe.
 Sobre mortos firmarei o meu governo
 e tu serás quem dê as leis ao mundo.

[40v]

1560 VIRGÍNIA Assim falas da pátria, vil romano?
 De mim te aparta já, não me persigas,
 que primeiro que obtenhas uma graça
 sufocada na dor que o peito abrange
 o despojo serei da parca dura.

 ÁPIO Ingrata! Não prossigas os rigores,
 de quem sou te recorda e me respeita.

Cena V

1565 *Virgínio brigando com alguns soldados, os quais fogem.*

 VIRGÍNIO Para onde fugis, cruéis traidores?

 ÁPIO Virgínio! Que vejo? Onde partes?
 Da campanha chegastes sem aviso?

1570 VIRGÍNIA Meu pai! Que ventura! Nos teus braços...

 VIRGÍNIO Ó céus, que encontro tão funesto!
 Espera que primeiro devo humilde
 justificar fiel minha conduta.
 A honra que fazeis a esta escrava
 eu não sei como possa agradecer-vos.

1575 ÁPIO Do ensino me lembro que me deste
 e na tua falta o teu lugar ocupo
 servindo-lhe de pai. Ela que diga
 o amor com que a trato e a respeito.

[41]

1568 *chegastes*: no testemunho lê-se *chegaste*.

1580 VIRGÍNIA Senhor, na tua ausência, delirante...
 VIRGÍNIO Suspende tua voz, que nada ignoro.
 (Deuses, já é tempo de vingança.)
 Os teus braços me dá.
 VIRGÍNIA Ah, pai amado.

Abraçando-o.

1585 VIRGÍNIO Não me chames teu pai, sou desgraçado.
 Da honra que perdi lave meu sangue
 as manchas que infamam minhas cores.

Crava-lhe o punhal.

1590 VIRGÍNIA Ai de mim!
 ÁPIO Que fizeste?
 VIRGÍNIA Eu expiro...

Cai de todo.

1595 VIRGÍNIO Apaguei com meu sangue a vil infâmia
 com que tanto ultrajaste minha honra.
 Por este sangue mesmo faço voto
 aos deuses infernais, vê que o juro,
 dessa tua cabeça desgraçada.

1600 ÁPIO Eu tremo! Eu desmaio! Prenda amada,
 é possível, enfim, que já morresses?
 A estígia não passes sem que leves
 minha sombra fiel sempre a teu lado.

VIRGÍNIO Ainda nos Elísios tentar ousas
 d'insultar-me traidor?

1605 ÁPIO Cala, perverso!
 Que do crime atroz que executaste
 o prêmio já te dá a minha espada.
 A vida já te fuja, velho insano.

VIRGÍNIO Acaba ao meu furor, ímpio tirano.

Brigam.

1610 *Cena VI*

Horácio com soldados e de outra parte Márcio.

HORÁCIO Virgínio, a socorrer-te valeroso
 o meu braço já tens. Indigno, morre.
 1615 ÁPIO Olá, guardas, depressa, diligentes...
 MÁRCIO Não tens que recear, que eu te defendo.

1596 aos: no testemunho lê-se os.

Cena VII

Valério no Capitólio com os lictores.

1620 VALÉRIO As armas suspendei. Todo o senado
espera de abrandar as vossas queixas
permitindo justiça e vos promete
de formar outro novo magistrado.

1625 ÁPIO Que me dizes? De raiva me lacero.
Eu vos vou ensinar a respeitar-me,
lembrando quanto deve todo o povo
aos serviços que tenho feito à pátria.
As muitas cicatrizes vou mostrar-lhes,
justas leis que foram promulgadas,
as graças que expendi, o meu tesouro.
Orar vou no senado, vinde ouvir-me.

[42]

1630 *Sobe acima.*

Ah, Virgínia, do alto Capitólio
a minha vista mando ao teu cadáver
porque sei respeitar tua virtude.

Vai-se.

1635 VALÉRIO Vem, Horácio, impedir a narrativa
com que quer cobrar este perjuro
a feia atrocidade de seus crimes.

Vai-se para o Capitólio.

1640 HORÁCIO Segue-me, Virgínio, que tua causa
há de ser quem nos dê vencimento.

Vai-se para a mesma parte.

1645 VIRGÍNIO As feras moverá a ter piedade.
Mísero pai, que acerba desventura.
Triste filha, filha desgraçada,
não posso dar-te inda sepultura.
A honra por mim chama, tu espera.
O sangue patenteia que justiça
o nume vingador está pedindo.
Do senado não saio senão morto,
1650 nos braços dos amigos, dos parentes
ou do ímpio vingado que me insulta.

[42v]

Vai-se para o Capitólio.

Cena VIII

Flávia, conduzida por Icílio.

1655 ICÍLIO Vem, senhora, vem. Onde está Ápio,
esse monstro que rouba a minha amada?

1626 *mostrar-lhes*: no testemunho lê-se *mostrarlhe*.

1660 Eu o seu capacete vi de longe
 com um níveo penacho flutuando,
 qual espuma que o mar de si arroja,
 e com ele juntar-me nunca pude.
 FLÁVIA No Capitólio está, mas este vulto...
 ICÍLIO Ah, que Virgínia é... Que dor ímpia.
 FLÁVIA Quem teu peito rasgou?
 1665 ICÍLIO Ó sangue amado,
 quem manchar se atreveu do feio crime
 de ferir o teu peito delicado?
 Mas já a roxa cor dos lábios tinge
 e não pode articular uma palavra.
 Flávia, esta dor é penetrante
 1670 e de todo me ofusca a luz do acerto.
 Quem pode ser o réu deste delito?
 Que foi Ápio me diz teu gentil rosto.
 Adorável Virgínia, esta dextra
 que esperava apertar amante laço
 1675 eu banho no teu sangue e resoluto,
 aonde quer que esteja o fermentido
 formidável será no seu estrago.
 Entrega-me, cruel, a minha esposa.
 Não despojo da parca, sim com vida
 1680 Mas quem te pode dar a luz perdida?
 Estou cego, confuso e delirante.
 Bárbaro! Mil vezes te protesto
 por este frio sangue perseguir-te
 no centro do averno donde Pluto
 1685 os tormentos dispõe aos malfeitores.
 Um suor frio cobre meu semblante.
 Deuses, a hora da vingança será esta?
 Surdos sois para mim? Dai-me Virgínia
 e apagai a luz do sol e das estrelas,
 1690 delas já não carece o triste Icílio.
 Os fogos do abismo todos juntos
 me devoram, me abrasam, me consomem.
 A esta pálida flor, sábia heroína,
 lhe dá a sepultura quando eu falte,
 1695 pois vou ao capitólio, destemido.
 As togas rasgarei dos que se oponham
 à vingança que juro. Levo a morte
 no meu rosto pintada, a fúria insana,
 o estrago, o espanto, a crueldade,
 1700 o horror, a tirania. Adeus, romana.

[43]

[43v]

Vai-se para o Capitólio.

FLÁVIA Que horrível e fatal calamidade.
 Inocente donzela, eu bem temia.

1671 *Quem*: no testemunho lê-se *Que*.

1684 *Pluto*: o mesmo que Plutão, deus do inferno.

1705 Na força do tumulto de não ver-te
gemeu o coração dentro no peito
quando Ápio cruel por ti chamava.
Não se pode evitar uma tragédia
estando decretada do destino.
Eu presa já me vi, estou liberta.
1710 Insultei o perverso e duas vezes,
entorno d'inimigos, dei socorro
àqueles que animei para a vingança,
e tocar-me nunca pôde a fria morte.
Que fará o triste pai tendo notícia
1715 do seu fim desgraçado? Sua velhice
deste modo se tronca. O grande zelo
com que tanto serviu a amada pátria
o tirano premeia desta sorte?
Tomara já saber do grande Icílio
1720 a dor que o repassava donde forte
a foi depositar. Ah, caro esposo,
tua sombra implacável nunca mais
descanso pode ter se nesta hora
não decide por nós ditoso fado.

1725 *Cena IX*

Márcio, que sai do Capitólio, e a dita.

MÁRCIO De todo se mudou a vã fortuna
a honra de valido já extinta.
FLÁVIA Se piedade acaso te mereço
1730 quanto tem sucedido no senado
me conta por conforto à minha pena.
MÁRCIO Que pretendes que diga? Tudo ignoro.
Julga-me infeliz, é quanto basta.
FLÁVIA Meu cuidado s'aumenta. Descontente,
1735 sempre regarei as frias campas
com meu amargo pranto? Sempre triste
as noites levarei até que morra?
A morada dos mortos será sempre
o asilo de Flávia? Dizei, numes.
1740 Meus votos e promessas nada valem?
A morte é menos dano, espero.

Cena X

Icílio e os ditos.

1745 ICÍLIO Deu fim a opressão. Roma está salva.
FLÁVIA Que me dizes Icílio? Que ventura.

1717 *a amada*: no testemunho lê-se *ámada*. A crase do artigo *a* com o *a* do adjetivo leva a que a escrita omita o artigo, que levaria a hipermetria.

ICÍLIO Orando estava Ápio, e o concurso,
 pendente da sua voz, não se atrevia.
 Com gritos pavorosos interrompo
 o discurso subtil desse tirano,
 1750 o roubo de Virgínia patenteio,
 a morte que a Horácio destinava
 obrigando-me a ser seu assassino.
 O mesmo exclama Horácio:
 que de Valério a morte lhe pedira.
 1755 Este, de Dentato expõe a sorte,
 e os roubos que tem feito, sendo Roma
 escrava do seu gosto. A crueldade
 com que tantos milhares de romanos
 tem mandado o cruel reino escuro.
 1760 Então o velho tribuno se levanta [45]
 jurando que Virgínia é sua filha,
 que vendo ultrajado o seu decoro
 um punhal lhe cravou no brando peito.
 Sua virtude então lhe fiz patente:
 1765 que a viúva respeitável de Dentato
 seu lugar ocupou no infame roubo,
 que Virgínia no templo achou asilo
 e livre sempre foi sua modéstia.
 «Que me dizes, Icílio?» exclama o velho,
 1770 «Foi inocente a minha filha?». «É verdade.»,
 o tirano profere, e sobre a mesa
 coberto de pudor inclina a fronte.
 Então Virgínio diz: «Ó ferro infame...»,
 levantando o punhal, «eu te detesto,
 1775 não és digno de mim, procura dono»,
 e, sem sentidos, cai, entregue à pena.
 Exasperado, o cruel mui pronto o agarra
 e com ele se fere. Os senadores
 impedem novo golpe e o condenam
 1780 a perpétua prisão, sendo deposto
 dos honrosos cargos que ocupava
 nas poucas horas que possa ter de vida. [45v]
 Nos postos consulares são eleitos
 o ilustre Valério, o forte Horácio,
 1785 e os mais decênviros, com desonra
 da pátria, expulsos a cruel desterro.
 Ouvindo a sentença esteve Ápio
 tremendo com o corpo quase exangue,
 em pedaços divide o rico manto,
 1790 o elmo pisa e, exasperado, brama.
 E deste modo, Flávia, deste modo,
 pela pátria o triunfo já se aclama.

1759 *escuro*: o testemunho está danificado, mas subentende-se a palavra *escuro*.

FLÁVIA Graças vos dou, ó numes, por tal glória.
Respira coração, respira Roma.

1795

Cena XI

Virgínio e os ditos.

VIRGÍNIO (*De joelhos junto à filha.*) Declarada está nossa vitória.
Perdoa, amada filha, o meu arrojo.
Vítima inocente em sacrifício
os deuses pretendiam. Foi meu sangue,
e que dita maior do que expiar-se
com ele o furor das divindades!

1800

[46]

ICÍLIO Nunca mais do prazer verei o rosto.
Submerso na aflição que o peito sente.
Quem Virgínia perdeu, nada lhe resta.

1805

FLÁVIA O tirano se apressa. E de que sorte
abatido se vê. A pena excita.

Cena XII

1810 *Ápio nos braços dos lictores com a roupa ensanguentada. Horácio e Valério com vestidos consulares e Ápio virá com cadeias e deposto das armas, que as trarão os soldados.*

VALÉRIO E HORÁCIO A paz em nós domine. Roma é salva.

HORÁCIO As leis são extintas dos dez cênviros.
Outras vos prometo a bem do povo
que bem depressa sejam promulgadas.
Os bens desses proscritos confiscados
repartidos serão por toda a plebe.
Evite-se a pobreza descontente.

1815

VALÉRIO As honras funerais de tua filha,
em prémio dos serviços que tens feito
à nossa pátria, Roma, quer fazê-las.
À respeitável nobreza do senado
o corpo conduzi.

1820

[46v]

ÁPIO Detém, espera.
Esse objeto a meus olhos não retires
sem de todo exalar o túbio alento
que já me afrouxa a luz da minha vista.
Ah, ingratos, eu nunca fui vencido.
Estes ferros arrasto por meu gosto
e vos vejo tremer de mortal susto.
A morte eu desafio, que aborreço
o viver entre seres desprezíveis.
Com outros ombrear eu vou agora
que são da minha espécie.
O vácuo que ocupei na excelsa Roma

1825

1830

1835

1813 cênviros: ver nota à linha 42.

1840 que homem poderá mais ocupá-lo,
 sem que trema, que pasme e se confunda?
 Mas, ai de mim, que vou desfalecendo.
 Virgínia me perdoa, eu fui amante,
 tanto soube querer-te, que agonia,
 que cheguei de mim próprio a esquecer-me.
 Eu vou fazer-me ver de ti, Virgínia.
 Da minha tragédia deixo ao mundo
 1845 um exemplo fatal já neste instante
 e dele se aproveitem os humanos.
 Vivido não terei sem ser-lhes útil.
 Já faleço de todo. Eu expiro.

[47]

Cai de todo.

1850 VALÉRIO Enfim tocou a meta o grande Ápio.
 Dos seus bens toma posse,
 virtuosa matrona, tudo cede
 a teu merecimento a pátria grata.
 FLÁVIA O povo se utilize, eu nada quero,
 1855 completou-se a vingança. Este louro
 a minha fronte cinja e vamos todos
 ao nune tributar puros incensos.
 E vós, os que ocupais o novo cargo,
 o prémio da ambição tendes presente:
 o orgulho abatei, que os sacros deuses
 1860 vigiam sobre vós. Ah, vêde, vêde
 que o mortal sem virtudes é um monstro.
 TODOS Que o mundo não tolera, não suporta.

Fim

1846 *ser-lhes*: no testemunho lê-se *serlhe*.

Comédia intitulada
Vieira, restaurador de Pernambuco

5 O meu estro não forma aéreas traves, [49]
ricos paveses, grandes simulacros.
Da fábula não se serve, nem se vale
de imagens turbulentas e fingidas.
De Alexandre s'esquece valeroso,
10 dos teucros arneses não se lembra
nem das águias soberbas dos romanos.
Ações mais sublimes hoje canta,
que o béglico poder assusta e espanta.

15 Quanto pode a prudência e lealdade,
a constância, o esforço, um peito nobre
eu vejo no herói, no grão Vieira,
debelando perversos atentados.
Piedoso acudindo a todo o povo
com seus bens, conselho e com a espada.
20 Temístocles esqueça a sábia Atenas
qu'outro pai da pátria mais clemente
restaura Pernambuco decadente.

25 Eu, eu o vejo, senhores, denodado [49v]
avançar ao inimigo peito a peito
no Monte das Tabocas, casa forte,
e nos terríveis lances perigosos,
c'o semblante de sangue e pó coberto,
aos amigos animar na dura empresa
e com o peso dos golpes pôr em fuga
30 ao tenaz holandês, cruel insano,
predizendo de todo o infausto dano.

Eu o vejo ainda mais valente
nos Guararapes, sítio belicoso,

19 *Temístocles*: Temístocles (ca. 524 a.C. – 459 a.C.) foi um político e general ateniense, cuja habilidade política e militar transformou Atenas na maior potência naval helénica e tornou possível a vitória sobre os invasores persas. O seu principal feito foi criar uma frota naval capaz de derrotar a frota persa do rei Xerxes I na Batalha de Salamina. Esta vitória deu-lhe grande fama, mas não o salvou de, mais tarde, ser votado ao ostracismo e acusado de alta traição. Ironicamente, foi no reino persa que conseguiu refúgio.

24 *Monte das Tabocas*: O Monte das Tabocas é uma área de aproximadamente 11 hectares, localizada no município de Vitória de Santo Antão, no estado de Pernambuco, no Brasil. Neste local, a 3 de agosto de 1645, desenrolou-se uma batalha entre portugueses e holandeses. Os primeiros, liderados por António Dias Cardoso e João Fernandes Vieira, entrincheirados nas partes altas e protegidos pelos tabocais, derrotaram os flamengos.

32 *Guararapes*: O Morro dos Guararapes, atual município de Jaboatão dos Guararapes, situado na Região Metropolitana do Recife, em Pernambuco, Brasil, é o local onde, na sequência da Guerra da Restauração foram travados dois confrontos entre o exército da Holanda e os defensores do Império

35 debaixo do comando de Meneses,
 e vejo que uma bala despedida
 lhe leva uma parte do cabelo,
 outra toca o peito e cai em terra,
 sem que possam feri-lo. Nada teme.
 Van Schkoppe o sentiu e Henrique falso,
 que neste monte teve o cadafalso.

40 Vieira não sabe o que é descanso: [50]
 aos feridos acode, aos moribundos,
 o sustento ministra para os vivos
 e aos mortos de dar-lhe sepultura.
45 A mente revolvendo tudo cumpre
 como pai, como amigo e companheiro.
 Oh, ânimo de herói sempre imutável!
 Ao grande Carlos doze na constância
 excede o meu herói, sem ter jactância.

50 Invictos defensores, vós que fostes
 os alunos fiéis de seus trabalhos,
 que merecestes por ele igual memória
 do tempo gastador, deixai isentas
 algumas relíquias do sepulcro
 que os mirrados ossos lhe conserva.
55 Trunquem as curvas foices essas plantas
 qu'encobrem o epitáfio que a memória
 lhe esculpiu por ser grata à sua glória.

Português. O primeiro confronto ocorreu entre 18 e 19 de abril de 1648 e o segundo a 19 de fevereiro de 1649.

A batalha dos Guararapes marca o término das Invasões Holandesas do Brasil. A assinatura da capitulação deu-se em 1654, na cidade do Recife, de onde partiram os últimos navios holandeses em direção à Europa.

33 *Meneses*: Francisco Barreto de Meneses (Peru, 1616 – Portugal, 21 de janeiro de 1688) foi um militar e administrador colonial português. Foi escolhido para comandar as tropas portuguesas na Insurreição Pernambucana, que expulsou do nordeste brasileiro os holandeses. Em 1647, foi promovido a Mestre-de-Campo-General, tendo dirigido o Exército Libertador ou Patriota de 25 mil homens, composto de quatro terços, comandados por João Fernandes Vieira, André Vidal de Negreiros, Henrique Dias e Filipe Camarão. Este exército venceu os holandeses nas batalhas dos Guararapes, em 1648 e 1649. Acabada a guerra assumiu o comando da capitania de Pernambuco e posteriormente, de 18 de junho de 1657 a 21 de julho de 1663, ocupou o cargo governador-geral do Brasil, sucedendo ao Conde de Atouguia, D. Jerônimo de Ataíde.

38 *Van Schkoppe*: no testemunho lê-se *Van Descop*. Segismundo van Schkoppe (também grafado Vandescop e van Schkope) comandou os holandeses na batalha de Guararapes, em 1648, onde perdeu 1200 homens, por contraponto aos 84 portugueses mortos.

Henrique: Henrique Haus (também grafado Henrik ou Hendrick van Haus) foi um capitão holandês que combateu em várias batalhas contra os portugueses pela soberania holandesa. Ficou conhecido pela sua rendição na batalha da Casa Forte.

49 *fostes*: no testemunho lê-se *foste*.

51 *merecestes*: no testemunho lê-se *mereceste*.

55 *trunquem*: no testemunho lê-se *truquem*.

60 A ideia levantei desta comédia
 por zelo, por afeito e querer mostrar-vos
 ao quanto se eleva o meu desejo
 por ser agradecido ao benefício
 com que me protegeis, congresso ilustre.
 Da vil ingratidão os laços rompo,
 65 e se o contrário julgam do meu trato,
 em toda a parte se viu ter inimigos
 quem aspira somente em ter amigos.

70 Resista o meu peito tendo o escudo
 no Mecenas ilustre que respeito,
 no justo César que, sábio, nos governa.
 As crises já não temo, não me assustam.
 Vós, senhor, que sabeis a grande causa
 que m'excita o empenho tão crescido,
 que vedes a grande falta de talentos
 75 que possuo, senhor, para esta empresa
 os meus versos poli, dai-lhe beleza.

80 E vós, senhores, se acaso vos merece
 esta grande pintura dos sucessos,
 que meus toscos pincéis delinearam
 de negra tinta em pequeno quadro,
 das prudentes matronas que souberam,
 a vida desprezando, honrar a pátria,
 encher de assombro e pasmo todo o mundo,
 levai-as da memória ao grande templo,
 pois são de lealdade vivo exemplo.

85 E vós, senhores, vos peço que, benignos,
 as faltas desculpeis e grandes erros
 que possa ter a peça que recito.
 A pena dum Voltaire ou dum Racine
 só escrever podiam tais virtudes.
 90 Porém, supra o desejo a falta d'arte.
 Tudo que exponho é meu e tudo é vosso.
 Ah, o prazer ilustre as vossas almas
 e se a peça o merecer batei as palmas.

68-69 *Mecenas e justo César que sábio nos governa*: estas duas expressões referem-se provavelmente ao Governador de Pernambuco. Sendo possível que Paula estivesse no Brasil desde o início da década de 1780, é possível tratar-se de José César Meneses, governador entre 1774 e 1787, cuja homonímia com o título romano é acentuada na segunda expressão, ou Tomás José de Melo, que esteve nestas funções entre 1787 e 1798.

82 *de assombro*: no testemunho lê-se *da sombro*

O teu louvor António cantar quero.
Foi venturoso o teu alto destino,
pois excedendo ao trácio, ao latino,
ao Vieira tu cantas novo Homero.

100 É tua a obra, é tua, eu assevero.
Bem o mostra o discurso peregrino,
inda apesar do louco desatino,
de uma inveja fatal, de um ódio fero.

105 Oh, quanto o digno herói eternizaste
na frase singular, no estilo puro,
que já do sacro louro te c'roaste.
É tua, é tua mesma, eu o asseguro,
essa obra que escreveste e recitaste
e *in verbo sacerdotis* eu o juro.

110 *Soneto*

[52]

Abelha sábia em florida espessura,
aranha sutil no prado ameno;
esta converte as flores em veneno,
forma aquela das flores a doçura.

115 Louvei-te, foi de amor a tenção pura.
Julga que mofa foi um Zoilo obsceno:
as flores a que aspira um ar sereno,
converte astucioso em amargura.

120 Não o creias Abneo, que o seu vício
pode contaminar nossa amizade,
da qual te tenho dado claro indício.

125 Tu, que ao mal foges, segues a bondade,
imita a abelha, faze o teu ofício,
de mim destila a doce suavidade.

Manuel de Sousa Magalhães

109 *In verbo sacerdotis*: é uma expressão de juramento prestado por eclesiásticos regulares.

116 *Zoilo*: Zoilo (séc. IV a.C.) foi um crítico de Homero, cujo nome se tornou célebre pelo azedume e injustiça das suas censuras contra o autor da epopeia de Aquiles.

126 *Manuel de Sousa Magalhães*: Padre Manuel de Sousa Magalhães (1744-1800), poeta pernambucano. Nasceu em Olinda, Pernambuco, Brasil e morreu no Recife. Foi um erudito, tendo escrito poemas desde a juventude. Fez parte do círculo de Tomás José de Melo e do seu antecessor, José César Meneses.

Vieira *Restaurador de Pernambuco*

130

Interlocutores

JOÃO FERNANDES VIEIRA

D. ANTÓNIO FILIPE CAMARÃO, Comandante dos Índios

HENRIQUE DIAS, Comandante dos Negros

HENRIQUE HAUS, General dos Holandeses

135 JOÃO BLAER Sargento-mor dos mesmos

ABRÃS, Capitão dos mesmos

D. MARIA CÉSAR, esposa de João Fernandes Vieira

D. ANTÓNIA BEZERRA BERENGUER

D. ISABEL DE GÓIS

131 *João Fernandes Vieira*: terá ido para Pernambuco bastante jovem, com cerca de 10 anos, onde exerceu vários mesteres. Gradualmente foi ascendendo na escala social, dedicando-se sempre à atividade comercial. Opôs-se à Segunda Invasão Holandesa no Brasil, em 1630, mas depois de o Recife ser tomado pelos flamengos, aceitou o cargo de escabino da cidade de Maurícia (nome do Recife sob a ocupação holandesa), tendo conhecido pessoalmente Maurício Nassau, o governador da cidade. Nesta época enriqueceu bastante.

Poucos anos depois revoltou-se contra o poderio holandês, tendo liderado uma força lusitana que recuperou os domínios de Pernambuco para a Coroa Portuguesa. Mais tarde ocupou vários cargos, entre eles o de Governador e Capitão-Geral da Capitania da Paraíba (1655-57) e, posteriormente, o de governador e Capitão-Geral de Angola (1658-61). (Gaspar, João Fernandes Vieira, 2009).

132 *Antônio Filipe Camarão*: Antônio Filipe Camarão (c.1600, Ceará – 24 de agosto de 1648, Recife) foi um indígena brasileiro da tribo potiguar. Tinha, como nome de nascença, Poty ou Potiguaçu, nomes tupis que significam, respetivamente, «camarão» e «camarão grande». Ao ser batizado e convertido ao catolicismo em 1614, recebeu o nome de Antônio e adotou o «Filipe» em homenagem a D. Filipe II.

No contexto das invasões holandesas do Brasil, auxiliou a resistência organizada por Matias de Albuquerque desde 1630, como voluntário para a reconquista de Olinda e do Recife. À frente dos guerreiros de sua tribo, organizou ações de guerrilha que se revelaram essenciais para conter o avanço dos invasores. (Gaspar, Antônio Filipe Camarão, 2009)

133 *Henrique Dias*: foi um dos heróis negros da luta contra os holandeses. Nasceu em Pernambuco em data desconhecida. Travou combates contra os holandeses em Pernambuco, Baía, Alagoas e Rio Grande do Norte, tendo tomado parte nas batalhas das Tabocas, da Casa Forte e dos Guararapes. Foi-lhe concedida por D. João IV, a comenda dos Moinhos de Soure, da Ordem de Cristo. Passou seus últimos anos em Pernambuco, morrendo em extrema pobreza no dia 7 ou 8 de junho de 1662, no Recife, sendo enterrado a expensas do Governo, no Convento de Santo Antônio, em local desconhecido. (Gaspar, Henrique Dias, 2009)

134 *Haus*: no testemunho lê-se *Hus*. O apelido aparece sempre grafado *Hus* no testemunho. Foi atualizado em todas as ocorrências.

135 *Blaer*: no testemunho lê-se *Blar*. O apelido aparece sempre grafado *Blar* no testemunho. Foi atualizado em todas as ocorrências. Johann (ou Johannes) Blaer foi sargento-mor dos holandeses, escreveu *Diário da viagem aos Palmares* em 1645. Foi morto por um civil, depois de prisioneiro, quando era enviado para a Baía.

137 *Maria César*: filha do madeirense Francisco Berenguer de Andrade e de sua primeira mulher, Joana de Albuquerque, descendente de Jerônimo de Albuquerque, casou com João Fernandes Vieira em 1643.

138 *Antônia Bezerra Berenguer*: segunda esposa do Coronel Francisco Berenguer de Andrade, mãe de Francisco Berenguer Andrade.

139 *Isabel de Góis*: esposa de Antônio Bezerra.

140 Soldados, framengos, índios, pretos e portugueses e alguns capitães de ambos os
exércitos, que servem para o aparato da cena. Figura-se esta em casa de D. Ana Pais,
ao lugar da casa-forte e seus campos circunvizinhos.

[53]

Ato I

145 *Mutação e cena I*

Vista de bosque, escoltado pelos portugueses, Vieira D. António e Henrique Dias.

VIEIRA Valerosos amigos, companheiros,
é tempo de brandires as espadas
150 por entre a chusma densa dos perversos.
Na primeira fação vós me faltastes
por motivo do tempo e longa marcha.
Por matos não trilhados dos viventes,
vós soubestes chegar ao nosso campo
155 vencendo perigos e matando feras.
Das respostas colhi, que me mandastes,
qu'indubitável seria vossa vinda,
e socorro chegou que há tanto espero.
O valente Negreiros co'os mais cabos
160 cederam do projeto de prender-me,
vendo as tiranias que nos cercam.
Em Tamandaré eles surgiram
e logo o Albuquerque apressurado
da parte de Deus socorro pede,
165 e do nosso soberano que hoje reina,
para o povo fiel, que treme e pasma.
Na entrega das armas, que lhe pede
o calvino holandês por um édito
com ameaça fatal de cruel morte,

[53v]

141 *Ana Pais*: Ana Gonçalves Pais de Azevedo (1617 – 1674) era filha dos portugueses Jerónimo Pais de Azevedo e Isabel Gonçalves Pais. O seu pai era dono de um dos mais ricos e importantes engenhos da várzea do Capibaribe, que teve várias denominações, entre elas o de engenho *Casa Forte*. Aí decorreu a Batalha da Casa Forte, na qual o exército holandês toma como reféns as esposas de muitos dos capitães portugueses. Aos 18 anos, Ana Pais ficou viúva e, depois da morte do seu pai, passou a administrar o engenho, competindo com homens e conseguindo mantê-lo entre os dez melhores de Pernambuco. (Gaspar, Anna Paes, 2009)

151 *faltastes*: no testemunho lê-se *faltaste*.

154 *soubestes*: no testemunho lê-se *soubeste*.

156 *mandastes*: no testemunho lê-se *mandaste*.

159 *Negreiros*: André Vidal de Negreiros (Capitania da Paraíba, início séc. XVII – Goiana, 3 de fevereiro de 1680) foi um militar e governador colonial português nascido na, então, colónia do Brasil, conhecido principalmente por ser um dos líderes da expulsão dos holandeses da Capitania de Pernambuco. Enfrentou os holandeses na Batalha de Casa Forte, onde derrotou os invasores na propriedade de D. Ana Pais. Participou do cerco ao Recife, onde foi ferido ao entrar com suas tropas no Forte das Cinco Pontas. Lutou nas duas batalhas nos Montes Guararapes.

162 *Tamandaré*: município brasileiro do litoral sul do estado de Pernambuco, Região Nordeste do Brasil.

163 *apressurado*: no testemunho *aperzurado*.

170 de Sirinhaém, os tristes moradores
ouviram os alaridos e, piedosos,
se dispõe à empresa, dando parte
ao inimigo cruel da sua vinda
e que a justiça os chama a proteger-nos.
175 Chegastes ao mesmo tempo. O céu benigno
assegura de todo a grande empresa
que empreendi da nossa liberdade,
do belgíco quebrando cruéis laços
com a glória de ter-vos nos meus braços.
180 ANTÔNIO Prudente general, que peito humano
deixará d'amparar nossa justiça?
A aspereza das serras foi origem
da honra me tirar das tuas ordens.
No primeiro conflito que tiveste [54]
185 eu queria recebê-las, queria firme
avançar ao inimigo, peito a peito,
exalçando fiel teu grande nome.
HENRIQUE DIAS Invicto defensor da liberdade,
eu sempre batalhei junto a teu lado.
190 Se o corpo não estava, o meu desejo
este bem me fingia, esta fortuna.
A nado atravessando um grande rio,
meus olhos divisavam retratado
no transparente d'água o grande monte
195 que destinado havia a providência
para defesa ser da nossa gente,
produzindo tabocas tantos anos
para só resistir às cruéis balas
do inimigo feroz que nos combate.
200 O prazer que me assiste da vitória
meu semblante o expõe, tu o conheces.
Os negros do meu terço prontamente
tuas ordens aguardam. Seu descanso
pela honra desprezam. O heroísmo
205 os molda à sujeição do teu preceito.
VIEIRA Memorável vitória. O peito inda
experimenta furor do fero assalto.
No meu alojamento tive aviso
de que mil e quinhentos holandeses,
210 oitocentos índios, bons soldados,
e um poder numeroso de tapuias,
sem falta de petrechos guarnecidos

170 *Sirinhaém*: no testemunho *Serenhem*. Povoação do estado de Pernambuco.

172 *dispõe*: no testemunho lê-se *dispoem*.

175 *Chegastes*: no testemunho lê-se *chegaste*.

182 *A aspereza*: no testemunho lê-se *aspareza*. A crase do artigo *a* com o *a* do nome leva a que a escrita omita o artigo, que originaria hipermetria.

211 *Tapuias*: indígenas do Brasil; designação extensiva aos índios que habitavam os sertões do Brasil.

215 de quanto pede a guerra, Henrique Haus
comandava, valente, tendo o nome
de general em chefe, e o grande Blaer,
voraz na ambição e crueldade,
por sargento-maior da grande tropa,
para dar-me batalha se apressavam.
220 No Monte das Tabocas, resoluto,
com o nobre Cardoso, eu os espero.
O sítio demarquei para a peleja.
O Araújo, o Crasto, Gomes e o Taborda,
o Canha, Barros, Rego, o grão Fagundes,
225 Costa, Silva, Ramos, Soares e Bezerra,
Albuquerque, Cabral, Melo, Veloso,
Serpa, Cavalcante, todos nobres

220 Cardoso: António Dias Cardoso (Porto, início do século XVII - Recife, 1670), militar português, foi um dos principais líderes da Insurreição Pernambucana. Conhecedor das técnicas de combate dos indígenas, foi apelidado de «mestre das emboscadas».

Entre os seus muitos feitos militares, destacam-se a participação na defesa de Salvador, na Batalha do Monte das Tabocas, na Batalha de Casa Forte e nas dos Guararapes. Das inúmeras missões de guerra irregular que desempenhou, provavelmente, a mais importante foi a de ter percorrido sigilosamente a Capitania da Baía e a de Pernambuco. Incumbido da tarefa por André Vidal de Negreiros, viajou pelas Capitanias simulando ser um desertor.

222 Araújo: Poderá tratar-se de Amador Araújo de Azevedo, capitão que combateu os holandeses na Batalha do Monte das Tabocas; ou Manuel de Araújo, capitão da companhia de cavalaria que também participou nas lutas contra os flamengos.

Crasto: António de Crasto. Foi um elemento ativo da luta contra os holandeses em Pernambuco.

Gomes: António Gomes. Foi um elemento ativo da luta contra os holandeses em Pernambuco.

Taborda: António Gomes Taborda. Foi um elemento ativo da luta contra os holandeses em Pernambuco.

223 Canha: capitão Bartolomeu Soares Canha. Foi um elemento ativo da luta contra os holandeses em Pernambuco.

Barros: Braz de Barros. Foi um elemento ativo da luta contra os holandeses em Pernambuco.

Rego: Cosme Rego. Foi um elemento ativo da luta contra os holandeses em Pernambuco.

Fagundes: Refere-se provavelmente ao capitão mulato Domingos Fagundes que se destacou nas batalhas contra os holandeses. Outra possibilidade é que se refira ao capitão Agostinho Fagundes, que também combateu nas mesmas batalhas.

224 Costa: Domingos da Costa. Foi um elemento ativo da luta contra os holandeses em Pernambuco.

Silva: Poderá tratar-se de António Silva, capitão de uma companhia de cavalaria, Francisco de Figueiredo da Silva ou Francisco Gomes da Silva, todos eles participantes nas batalhas contra os holandeses em Pernambuco. Outra possibilidade é que seja uma referência a Jerónimo da Silva, que morreu em combate (ver verso 301).

Ramos: Francisco Ramos. Foi um elemento ativo da luta contra os holandeses em Pernambuco.

Soares: poderá tratar-se de João Soares de Albuquerque ou de Manuel Soares Roble ou Cosme Soares de Araújo, todos eles elementos ativos da luta contra os holandeses em Pernambuco.

Bezerra: António Bezerra. Foi um elemento ativo da luta contra os holandeses em Pernambuco.

225 Albuquerque: Poderá tratar-se de João Soares d'Albuquerque ou João Leitão de Albuquerque, ambos elementos ativos da luta contra os holandeses em Pernambuco.

Cabral: Filho de Julião Pais de Altro. Durante a guerra holandesa João Pais Cabral juntou-se às tropas de André Vidal de Negreiros, com elas marchando para o Monte das Tabocas. O capitão João Pais Cabral morreu em combate na batalha de Tabocas.

Melo: João Gomes de Melo foi um dos vereadores que compunha a vereação de Olinda. Foi também um elemento ativo da luta contra os holandeses em Pernambuco. Sargento-Mor de Infantaria da Ordenança da Capitania de Pernambuco. Casou com Margarida Cavalcanti de Albuquerque.

226 Serpa: António Coelho Serpa foi alferes e depois capitão português. Foi um elemento ativo da luta contra os holandeses em Pernambuco.

e eficazes da pátria defensores,
nesta grande batalha me ajudaram. [55]
Disposto o grande plano, sem petrechos,
230 eu me via com tão poucos soldados
que mal resistir podia a tanta força.
Batalhou só a razão, fiéis amigos,
e um apóstata venci, errado e cego.
235 Eu, eu o fiz abjurar a horrível seita,
desterrando de todo o torpe vício.
Já com este princípio de triunfo,
reanimado estou. Às armas toca.
O inimigo se apressa combatendo.
240 Com o forte Fagundes avança, avança.
Rebate-se o furor dos holandeses.
A grita, o parche, tambores e buzinas
faz confusas as vozes dos mandantes.
D'espesso fumo os ares se condensam,
245 tocam as balas umas com as outras,
de setas se cobre o vasto globo,
a rios corre o sangue. Reluzindo
pelos reflexos, vejo, das espadas,
os nossos destemidos capitães
no combate maior. Ceder os vejo,
250 turbados. À campina, corro forte, [55v]
da estância em que estava,
sobre esses framengos, denodados,
lhes rompo a forma, castigo a ousadia.
Os meus exorto e todos me obedecem.
255 Novamente se acende o duro choque.
Outra vez me obrigam, destemido,
a castigar-lhes os pérfidos intentos.
Neste tempo já os sacerdotes,
aos soldados ganhando a primazia,
260 com a espada na mão se defendiam
e na outra mostravam aos moribundos
a imagem de Deus na hora extrema.
O valente Cardoso não descansa:
o terço de João Blaer, fero, combate;
265 as lanças estalar pronto diviso,
pelo efeito dos golpes vigorosos.
O destemido Valot, esse guerreiro
que vaidoso dispunha a investida
e que ufano aos seus dava triunfos,
270 agora duma bala despedida
pelo forte Cardoso perde a sela

Cavalcante: Antônio Cavalcanti, que esteve com os seus dois filhos na batalha. Filho de Francisco Bezerra e Isabel Cavalcante de Albuquerque.

242 *mandantes:* no testemunho lê-se *mandandes*.

257 *castigar-lhes:* no testemunho lê-se *castigarlhe*.

267 *Valot:* guerreiro holandês, sargento-maior do terço de João Blaer.

[56]

275 e com ela também os seus alentos,
 pois que balançando sobre o bruto,
 sem que possa já suster-lhe rédeas,
 pelas ancas do mesmo, sacudido,
 na terra dá um baque pavoroso
 e um arranco fatal da infausta morte.
 Com as patas o pisa a tropa fera,
 que trava mais irosa o duro choque.

280 A confusão se aumenta com excesso,
 esquentadas as armas não dão fogo.
 À espada, meus fortes companheiros!
 Que horror e carnagem formidável!
 Os golpes já se davam nos amigos,
 porque o lance fatal tudo permite.

285 Nas cabeças que rápidas voavam
 dos corpos inimigos pelo ferro
 três vezes tropecei, clamores tristes
 debaixo de meus pés ouvi saírem.

290 Em fuga já os ponho. A nado correm
 pelo rio que divide nosso campo.
 Sem tino o forte Haus tudo nos deixa,
 de nada se lembra mais que a vida,
 que duvidoso vai se inda a possui.

295 A vitória se aclama, respiramos.
 Aos feridos acudo com presteza,
 aos mortos mando dar-lhes sepultura,
 os padrões gravando na memória,
 que eternos os fará a larga estória.

300 Sim, aqueles valerosos capitães
 Jerónimo da Silva, que enlaçado
 a João Pais Cabral no forte lance,
 coroados serão da sacra rama
 em quanto persistir a voz da fama.

305 ANTÓNIO Tem chegado ao céu nossos clamores.
 Das viúvas seu grande desamparo,
 a modéstia violada das donzelas,
 os templos demolidos,
 as vestes sacerdotais,

310 na destruída Olinda, pelas ruas
 os hereges vestiram com opróbrio.
 Proibida a missão, reinando a culpa,
 aberta a sinagoga ao hebraísmo,
 pendente de um cutelo o sacerdócio,

315 no mui alto conselho, o latrocínio
 legislando perverso, sem piedade
 chegando a seu zénite a crueldade,
 justiça clama o céu, pede socorro.

[57]

301 *Jerónimo da Silva*: ver nota à linha 224.

302 *João Pais Cabral*: ver nota à linha 225.

320 HENRIQUE DIAS No conde de Nassau a vil cobiça
 escurecendo a pompa do carácter,
 que a nobreza lhe deu ao nascimento,
 antes do seu retiro a todo o povo
 o quis mostrar na grande Mauriceia
 qual falaz e astuto maquinista
 325 que nas praças da Europa
 a plebe curiosa pronto engana
 a troco de florins, vil mercenário.
 Da janela do paço um boi nitente
 para o pulo maneando
 330 a fogosa cabeça e níveas pontas
 prometeu que voaria à outra banda.
 Presente aquele povo que passasse
 pela ponte créditos cobrava
 para o sagaz Nassau. Que baixo trato!
 335 Mostrou patente o boi e outra forma
 por uma corda subtil, ao ar eleva,
 e dois mil florins obtém desta arte.
 Isto, grande Vieira, me contaram
 e por certa acredito tal notícia.
 340 Quando estas ações pratica o chefe,
 que farão os que o seguem? Crueldades.
 Se na paz, estas máximas fomentam
 na guerra que farão? Só impiedades.
 345 VIEIRA Amigos, as violências são mui fortes.
 No tempo de Nassau inda sustinham
 pela força do respeito
 o que agora executam com soltura.
 Na morada do medo, sepultado,
 o rigor existia que hoje impera.
 350 Ordena o conselho que os mancebos
 à espada se passem, incontinente,
 que possam servir-lhe de receio
 sem valer-lhe os mesmos passaportes
 que a troco de dinheiro lhes firmaram.
 355 É à vista do que exponho, o defendê-los
 das cadeias servis, do forte jugo,
 apesar de meus bons e do meu sangue,
 inda de mim se queixam por inveja.
 Os movimentos passam do meu campo

[57v]

319 *conde de Nassau*: João Maurício de Nassau (1637-1644), holandês, foi governador da cidade de Recife durante a ocupação holandesa, a qual se passou a denominar cidade Maurícia. Implementou várias medidas económicas e serviços públicos, além de redesenhar a arquitetura urbanística na cidade. Permitiu a liberdade religiosa.

328-337 Na cidade do Recife, sob o governo de conde de Nassau foram construídas duas pontes sobre o rio Capibaribe. A 28 de fevereiro de 1644 foi concluída uma das pontes, para cuja inauguração Nassau cobrou o pagamento de uma «portagem» e, a fim de obter um maior número de pessoas (e de receita), anunciou que um boi iria voar do outro lado da ponte. Conta a história que através de cordas e de um falso boi feito de palha se criou a ilusão de que um boi atravessou os céus a voar. Com este «engano» Maurício de Nassau obteve um avultado rendimento.

360 para o do framengo. À minha vida [58]
já quiseram pôr termo com veneno.
Porém, nada me assusta e lhes perdoo.
De susto o coração não me flutua,
o meu Deus, rei e pátria só me regem,
365 eles me defenderão, que a causa é sua.
ANTÓNIO E conheces, senhor, os conjurados?
HENRIQUE DIAS Inda contigo vivem os traidores?
VIEIRA Do seu crime os vejo horrorizados.
ANTÓNIO É mui útil o castigo na campanha.
370 VIEIRA A prudência é melhor. Vamos, amigo.
HENRIQUE DIAS Fiel, eu te acompanho.
ANTÓNIO E eu te sigo.

Vão a partir.

Cena II

375 *Sai um soldado com um aviso na boca da arma e fazendo as continências devidas a*
Vieira este tira o aviso e o soldado espera enquanto ele o lê.

VIEIRA Um pouco esperai, enquanto leio.
ANTÓNIO Que nobre cidadão, honra da pátria.
HENRIQUE DIAS Insula feliz que foste o berço
380 onde tantas virtudes se criaram, [58v]
as graças eu te rendo pelo herói,
restaurador da nossa liberdade.
ANTÓNIO Funchalenses fiéis, nobres soldados,
em lâminas de bronze aos vindoiros
385 o retrato mostrai do grão Vieira
antes que a lusa América, vos tire
por grata ao seu valor a vossa glória,
colocando no templo da memória.
VIEIRA Que lei! Oh, justo céu, pasmo a dizê-lo.
390 ANTÓNIO Que sucede, senhor?
HENRIQUE DIAS Que te perturba?
VIEIRA Cardoso já se apresse, a mim se una.

Vai-se o soldado.

Dilatar-me não posso. Vamos, vamos.

395 *Partindo.*

HENRIQUE DIAS Onde, meu general?
VIEIRA Ouvi... Eu quero...
minha ofensa vingar nestes traidores.

Lê

379 *Insula feliz* refere-se à Ilha da Madeira, onde João Fernandes Vieira nasceu.

400 «Aviso a Vossa Senhoria de que o falso holandês foi sobre os
 moradores da Várzea. Por decreto do seu alto conselho
 determina que tudo se registre e prendam as esposas de todos os
 nobres que acompanham a Vossa Senhoria. Nesta honrosa
 405 empresa e com maior [59] eficácia se procurou à senhora
 D. Maria César, digna esposa de Vossa Senhoria. Sujeitas à
 escravidão do inimigo foram conduzidos para a casa de D. Ana
 Pais, enquanto se não remetem ao Recife. Neste sítio também
 eles estão aquartelados. A obediência detém nossos impulsos. A
 410 causa é muito insultante. Em ação de partir, aguardo as ordens
 de Vossa Senhoria. Sargento-mor António Dias Cardoso.»

*Mal acaba de ler tiram os outros as espadas.
 Representa.*

Amigos, que dizeis? Em todo o mundo
 pensou o barbarismo mais tormentos
 415 para flagelar uma conquista,
 que o furto lhes demanda como própria?
 Haverá quem lhe chame cobiçoso,
 rebelde a um conselho tão perverso,
 que amontoa infiel as tiranias?
 420 Haverá quem não julgue ser razão
 a defesa da própria liberdade?
 A honra só me chama neste lance,
 e os tristes clamores das consortes
 como setas me traspassam todo o peito.
 425 Da passada vitória já s'esquecem?
 Formidável carnagem, negro sangue
 eu lhes farei mostrar por este ferro.
 Abertas as entranhas dos tiranos,
 quero ver os corações se nos igualam.
 430 Das cruéis feras abortos produzidos
 nas infernais cavernas,
 eu protesto causar-vos todo o dano.
 Tudo estrago será, tudo ruína.
 Piedade não terei da sua sorte,
 435 envoltos serão da escura sombra,
 causando minha espada horror e morte.

ANTÓNIO Nesta ação a resposta tenho dado.
 A espada já está desembainhada.
 Tu sabes o brasão dum bom soldado:
 440 sem que tinta não seja no vil sangue,
 o meu lado não cinge. Vamos, amigo.

HENRIQUE DIAS A vingança demora não permite.
 Nesta dextra concede o céu clemente
 a falta que possuo. Teus preceitos
 445 já espero, senhor.

VIEIRA Segui-me, vamos.
 Justo Deus, auxílio vos imploro.

[59v]

[60]

Meus votos atendei, nossos clamores,
destruindo os perversos inimigos.
450 OS TRÊS Para sermos da pátria defensores.

Ato II

Mutação e cena I. Vista de sala.

D. Antónia e D. Isabel.

ANTÓNIA Desamparada estou do céu e terra.
455 Em vão meus suspiros triste exalo.
De pavor assombrada, mal distingo
se é noite ou dia. Tudo é luto
quanto se me propõe à minha vista.
As feras cobiçosas destes matos,
460 em férvido terreno produzidas,
não excedem aos pérfidos tiranos.
Soltando as louras tranças,
tu me viste, Isabel. Neste conflito
sustendo, resoluto, cruel ferro
465 e com ele ferir muitos traidores. [60v]
O impulso me detém e logo tratam
de prender-me, cobardes, temerosos,
sem as leis que pede nosso sexo
lhes servirem de freio a tal insulto.
470 Registadas as casas sem respeito,
os decoros perdidos da nobreza.
Porém, os infames desconhecem
o distinto carácter que em nós vive.
O seu nune tutelar é a protéria,
475 ambição, latrocínio e crueldade.
Ternura não lhes move ver prostrada
uma débil mulher, com terno pranto,
aos seus pés, pedindo não a mate.
Então se ensoberbecem.
480 O peito eu vi rasgar com muitos golpes,
à nobre cidadã, tendo ao seu colo,
ainda nas mantilhas enfaixado,
um tenro infante, por este ímpio,
por este falso Blaer, que não descansa
485 de aumentar o troféu à impiedade.
Esposo, onde estás? Vem socorrer-me.
No poder destes falsos não me deixes. [61]
Antes quero morrer junto a teu lado
obtendo de heroína o grande nome
490 que o meu respeito ver tão ultrajado.
ISABEL O sábio general que tanto ampara
e defende a causa dos patrícios

479 *ensoberbecem*: no testemunho lê-se *insobrevesssem*.

notícia já terá desta violência
 e depressa cuidará em resgatar-nos.
 495 Nossos mesmos esposos...
 ANTÓNIA Não prossigas.
 Ao Recife iremos manietadas
 de ásperas correntes. Porém juro...
 500 Que juras, infeliz? Já sem remédio,
 indubitável é o meu destino.
 As rijas portas desta grande sala
 quem pudera romper, dos fortes eixos
 sacudi-las com força; quem pudera
 505 os tetos derribar e pavimentos;
 quem pudera fugir a tanto dano.
 E à mágoa penetrado gemer sinto
 no peito o coração. Meus olhos tristes
 as lágrimas suprime com violência
 e entregue a uma ânsia desmedida.
 510 Escrava destes pérfidos piratas
 não pretendo viver, desprezo a vida.

[61v]

Cena II

Henrique Haus e os ditos.

515 HENRIQUE HAUS Minha cativa, bela americana,
 agora que da marcha sossegado
 o tempo me concede que te veja,
 graças já podes dar ao teu destino.
 Muito gosto de ver o teu semblante.
 Esse modesto ar, esses recatos
 520 com respeito profundo eu muito louvo.
 As armas eu depus, que neste lance
 poderiam causar-te algum receio.
 Livre estou, tratemos de amizade.
 No Recife terás quanto quiseses
 525 eu te protejo, enfim, sou teu amante.
 Teu amor eu estimo mais que a vida.
 Verás que sou fiel, se lealdade
 tu pretendes achar. Eu sou soldado,
 porém, em ser amante tenho fama.
 530 Fala comigo já, responde, bela.
 ANTÓNIA Tu não falas comigo. Desconheces
 o carácter que me anima. Não respondo
 a palavras tão inertas, sem respeito.
 HENRIQUE HAUS Soberba, tu respiras. Tu que dizes?
 535 ISABEL Pode ser que amanhã eu te responda.

[62]

534 *Soberba, tu respiras. Tu que dizes?*: no testemunho está indicado que esta fala é dita por Henrique Haus e por João Blaer. Contudo, Blaer não se encontra em cena. Por essa razão, optou-se por omitir o seu nome na indicação de personagem.

HENRIQUE HAUS Hoje quero que fales, se o consente
acaso a minha bela amiga ingrata.
Dá-me, dá-me a tua mão.

540 ANTÓNIA Olá, que insulto.
Retira-te, senhor, de mim te ausenta.

HENRIQUE HAUS Diante desta falsa te recatas?
Àquela sala vai. Lá te diverte.
Depois te chamarei.

545 ANTÓNIA Detém, amiga.
HENRIQUE HAUS Olá, eu sou quem mando.

ISABEL Não me ausento.

HENRIQUE HAUS Por força seguirás o meu ditame
levando-te de rastos, violentada.

550 ANTÓNIA Que dizes, desumano fementido?
A polícia esta é da tua Europa?
Ultrajar se permite nosso sexo?
Talvez que pastorasses pelos montes
ou da forja que as faces enfarrusca, [62v]
aprendendo talvez preso à bigorna,
555 o posto que possuis te dessem inertes.
Que ações nos tem mostrado de nobreza?
Violências e cruéis hostilidades
procedidas do extremo de vileza?
Gentios não conquistas. Que direito
560 tens para ultrajar nossos decoros?
Se os nossos arrasassem essas terras
donde vens com pudor tão formidável
e as tuas esposas cativassem,
565 gostarias, talvez, lhes fizessem
estas graves ofensas que tu fazes?
Se sentimento tens, se és honrado,
certamente que não. Ah, e como queres
reduzir-nos a tanto abatimento,
570 se a libertinagem te consente
tanto desacato e tanto absurdo?
Vê que o meu coração a mais excede,
pois primeiro verei a feia parca
truncar minha cabeça, que sujeita
às leis cruéis viver desse teu gosto. [63]

575 HENRIQUE HAUS Acabaste já, mulher, a narrativa?
Em que honra me falas? De que tratas?
Ignorante estais do despotismo
que a guerra me permite nestas presas?

580 ANTÓNIA Os direitos da guerra desconheces.
Em todas as nações do vasto mundo
com pena capital castigam, fortes,
aqueles delinquentes malfeitores
que são de nossas honras agressores.
585 Cuidas que os do teu alto conselho,
com seus costumes temerários,

nos podem perverter a sã doutrina
 que bebemos dos retos lusitanos?
 Impossível será. Aprende, Henrique,
 e aos teus conhecerás por vis tiranos.
 590 HENRIQUE HAUS Quem t'ensinou a ti a arte da guerra,
 para assim desprezar o meu preceito?
 Nas escravas só tenho despotismo,
 os bens todos pertencem ao conselho.
 595 O tempo já passou que os lusitanos
 no campo deram leis. Hoje, cobardes,
 as devem receber dos holandeses. [63v]

ANTÓNIA O jugo da expressão que pôs Espanha
 já deu fim, General, já não existe.
 Novamente verás aos portugueses,
 600 do nosso novo rei D. João Quarto,
 seguindo os documentos,
 encher de glória e pasmo todo o mundo.
 O seu cadente império
 vicejar o verás dos secos troncos,
 605 que a frouxidão hispana quis extintos,
 verás sair em ramos fluorescentes,
 que assombrem com valor estas conquistas.

HENRIQUE HAUS São acaso mais que os outros homens
 no valor e fortuna esses soldados?
 610 Em que firmas o resgate? Muito tarde
 – gosto de te ouvir nesta esperança –
 muito tarde terás o livramento.
 Teus grandes defensores que tem feito?
 Esse que viu dos Alpes a garganta,
 615 esse famoso herói da grande Itália?
 Esse conde de Bagnolo,
 sempre invicto na fuga,
 amante do sossego, em tudo sábio? [64]

ANTÓNIA Que fez? De ensinar ao teu Nassau,
 620 ao grande general que a fama canta,
 naquela grande batalha da Baía
 o como se castigam atrevimentos,
 mandando-o para a cidade Mauriceia
 a fornecer as naus da sua armada
 625 e a perda sentir de seus soldados.

590 *t'ensinou*: no testemunho lê-se *te'signou*.

a arte: no testemunho lê-se *árte*. A crase do artigo *a* com o *a* do nome leva a que o autor omita o artigo.

616 *Conde de Bagnolo*: D. João Vicêncio de S. Feliche, Giovanni Vincenzo di San Felice, Conde de Bagnolo (Banholo), (Nápoles, 1575 – Salvador, 26 de agosto de 1640) teve um papel importante na defesa da cidade de Salvador dos ataques dos holandeses. Posteriormente, foi chamado para reforçar as tropas de Matias de Albuquerque na defesa de Pernambuco (Silva I. A., 1835). Ocupou os cargos de sargento-mor da Calábria inferior, do Batalhão de Guerra do Exército Real, governador, mestre-de-campo no Brasil, Conde, Marquês, Duque de Bagnolo e Príncipe de Monteverde.

623 *Mauriceia*: no testemunho lê-se *Mariceya*.

Não era português, é bem verdade,
 mas deles inspirado chega e vence.
 HENRIQUE HAUS Grande notícia tens da nossa guerra.
 Cada vez mais excitas
 630 o afeito que rendido te ofereço.
 E para que eu possa bem mostrá-lo
 anda comigo. Tu não te demores.
 Não me obrigues a fazer-te desgraçada.
 ISABEL Não intentes, Henrique, não intentes
 635 privar-me deste bem, deste conforto.
 Os discursos de Antónia
 suavizam de todo meus trabalhos.
 HENRIQUE HAUS Logo os ouvirás. Pronta obedece.

Pega-lhe no braço.

640 ANTÓNIA Suspende, general.

Detendo-o.

HENRIQUE HAUS Não mais atendo.

[64v]

Levando-a com furor.

ISABEL Justo céu, de nós tende piedade,
 645 que por força me levam. Adeus, amiga.
 ANTÓNIA Que bárbara violência. Eu te sigo.

Embaraçando.

HENRIQUE HAUS Detém-te, fementida, que já volto
 à posse merecer de teus agrados.

650 *Leva a D. Isabel.*

ANTÓNIA Estrela que assististe ao natalício
 desta infeliz mulher, é hoje o dia
 em que toco a meta dos meus anos.
 Dispõe-te, coração, ao grande lance
 655 que te prepara a tua desventura
 e firme no desprezo e no repúdio
 meu corpo cubra a triste sepultura.
 (*Tira de um punhal.*) Este ferro oculto do tirano
 o peito rasgará deste inumano.

660 *Cena III*

Henrique e a dita.

HENRIQUE HAUS Com as outras mulheres já guardada
 fica essa escrava petulante.
 No rosto eu a feri para temer-me,
 665 pois a muito excedia a sua audácia.

Agora poderei sem embaraços
 meu amor explicar nestes teus braços.
 ANTÓNIA Senhor, vê que te perdes. Não intentes
 meus dias funestar. Isto suplico
 670 prostrada a teus pés. Tem compaixão
 das penas que afligem este meu peito.
 Cede, senhor, de mais atormentar-me,
 pela paz das nações e mais sagrado
 venerável no mundo.

675 *Ajoelha.*

HENRIQUE HAUS Sou teu amante.
 Levanta-te, pois que desta sorte
 nada vences de mim.

680 ANTÓNIA Ah, se acaso
 nada podem contigo meus clamores,
 resoluto já estou.

Levanta-se.

HENRIQUE HAUS Oh, que dita.

Querendo abraçá-la.

685 ANTÓNIA A dar-te perverso honrada morte
 ministrada por mim.

Querendo cravar-lhe o punhal.

HENRIQUE HAUS Olá, olá.

Cena IV

690 *João Blaer e soldados e ditos.*

JOÃO BLAER Que vejo? [65v]

ANTÓNIA Perdida estou. Oh, céus, morrer desejo.

JOÃO BLAER Com um punhal na mão esta inimiga?
 Tu, senhor, perturbado? Que foi isto?

695 HENRIQUE HAUS Entregue ao sono estava
 descansando da marcha, sem cuidado.
 Cobiçosa, essa fera,
 de oportuno tempo o golpe tenta
 700 que lhe pede a vingança. Pressentindo
 os passos, despertei. Vejo a traidora
 tremendo com o crime de agressora.

ANTÓNIA Que sono? Que expressões são essas tuas?
 Porém aceito a culpa, porque oculto
 a ofensa, pois assim o pede a honra.

705 JOÃO BLAER E que esperas, senhor, que não a matas?

HENRIQUE HAUS O ferro larga. (*Aos soldados.*) Prendei-a com cadeias.

JOÃO BLAER Débil pena. Cogita maior dano.

ANTÓNIA Não desfalece, não, minha constância.
 HENRIQUE HAUS Este ferro verás em sangue tinto,
 710 quando o descravar desse teu peito.
 Com vida ainda vais para pensares
 quanto deves à nação que te socorre
 e à piedade dos nossos holandeses.
 Levai-a em continente.
 715 Adeus, mulher, reflete no que disse.
 A sorte mudarás, mudando o estado.
 Vê que t'importa muito o meu agrado.
 ANTÓNIA Pérfido, que dizes? Que proferes?
 Teus agrados rejeito. Quero a morte
 720 antes que sobreviver em tanta pena.
 Que devo à nação? O meu tormento.
 Reanimada estou. Da vã fortuna
 não espero favor, oculto o engano
 porque a honra o permite. Porém, teme
 725 do socorro do céu, que aflita peço
 um raio vingador que te reduza
 e que sentir te faça as mesmas dores
 que experimento constante.
 E sabe enfim que me merece
 730 mais por seres traidor que ser amante.

[66]

Vai-se com os soldados

JOÃO BLAER De assombro preenche meu discurso
 esta raça de gente destemida.
 735 É precisa a cautela. Palpitando
 na hora mais funesta.
 A muitos tenho visto reviverem
 com fortes movimentos de vingança
 e tornarem a cair de todo extintos.
 740 Aborreço as mulheres por meu gosto,
 por serem simuladas ou altivas,
 cultivando traições ocultamente.
 Por minha vontade, nos seus peitos
 morar havia o ferro há muito tempo.
 745 Henrique, a mulher, que se me rende,
 logo mato gostoso. A que resiste
 aborreço, desprezo e não me agrada.
 Em tal caso, se perguntas a verdade
 qual chega a merecer-me
 maior aceitação neste meu génio:
 750 é a que vejo exangue intercadente.
 Mulher que eu possuir é bem que morra
 e deste modo não sinto o duro peso

[66v]

711 *vais*: no testemunho lê-se *vás*.

731 *os soldados*: leitura conjectural, uma vez que o suporte se encontra danificado.

732 *preenche*: no testemunho lê-se *prehenxem*.

de suspeitas, de zelos e tristezas.
 A guerra é minha esposa.
 755 O vinho, a aguardente e o cachimbo,
 ah, os objetos são dos meus amores.
 Nada m'importa já que vai no mundo.
 À pátria eu não levo mil cruzados. [67]
 Das presas só a parte que me toca
 760 em as mãos de um hebreu eu deposito.
 O açúcar me vende e os mais efeitos.
 Contas não lhe peço. Em me mudando
 o mui alto conselho para a pátria,
 dou saque a toda a casa, tudo é meu.
 765 E no caso que resista, surdo tiro,
 o deixa sem clamar desta violência.
 Muito, amigo, nos temos respeitado
 e isto serve de muito para a guerra.
 O país não é mau, é salutífero;
 770 o negócio nervoso é quanto baste
 para nunca o deixarmos. Ferro e morte
 é quem neste versalhe portentoso,
 nos pode segurar a nossa sorte.
 HENRIQUE HAUS Não posso duvidar. Quanto me dizes
 775 as bases são da nossa segurança
 na América feliz que tanto adoro.
 Angola, Maranhão, Pará, S. Jorge,
 por este mesmo modo conseguimos.
 Porém, a oposição deste Vieira
 780 já vai crescendo muito. Levantado
 pela glória da sua liberdade,
 as ordens contradiz, despreza e rasga.
 Já fixa seus éditos e todos correm
 a ligar-se com ele na campanha.
 785 Tu bem viste o valor da resistência
 no Monte das Tabocas; tu bem viste
 o como lhes fugimos, derrotados.
 E do grande conflito, viva imagem
 inda tenho presente. É preciso
 790 castigar-lhe depressa a ousadia,
 antes que recobre novas forças.
 Passar mostra vamos, sem detença.
 Depois descansaremos
 para a grande empresa que nos chama
 795 no seu alojamento a procurá-lo.

772 *versalhe*: poderá referir-se, por analogia, a uma casa apalaçada ou a um palácio.

783-784 Vieira «expediu mensageiros às paróquias vizinhas solicitando o apoio de todos os portugueses, prometendo alforria a todos os escravos negros e mulatos que viessem a unir-se a ele e obrigou-se a compensar os senhores desses escravos. Para excitar a indignação geral, fez publicar por esses mesmos emissários um suposto decreto do Conselho Supremo [Conselho constituído por membros do governo holandês], pelo qual todos os portugueses de quinze a trinta e cinco anos de idade deviam ser passados à espada.» (Constancio, 1839, p. 410)

Iremos, grande Blaer, e triunfantes
ao Arrecife voltarão nossas bandeiras.
JOÃO BLAER Que se atreva um pigmeu a um gigante?
Que forças tem Vieira que resista
a segunda batalha?
800 HENRIQUE HAUS Aquelas mesmas
que trezentos soldados nos mataram. [68]
JOÃO BLAER Alguma destas mulheres
que preendi é esposa de Vieira?
805 HENRIQUE HAUS Não, amigo, fugiu com dois escravos
e nos matos se oculta. Desse gosto
o fado me privou, dessa fortuna.
JOÃO BLAER Convém dizer que a temos prisioneira.
Quando o tempo chegar de dar-lhe aviso
810 pode servir de muito seu engano.
HENRIQUE HAUS Refletes com acerto. Esta dama
que viste resoluta a assassinar-me
é esposa muito firme
de Francisco de Andrade Berenguer.
815 Prometo de matá-la, mas espero
que me sirva de muito dar-lhe vida,
em tanto que não venço o grão Vieira.
JOÃO BLAER Passar vamos a mostra.
HENRIQUE HAUS Vamos, amigo.
820 E depois, estando à mesa, trataremos
do cerco melhor que pôr havemos
ao nosso pertinaz fero inimigo.
(Não me esqueço da ingrata,
antes que parta à mostra, a vê-la corro,
825 resistir não poderá a meus afeitos.) [68v]
JOÃO BLAER Que suspensão te move? Melhor pensa
entre o tinir dos copos um soldado.
HENRIQUE HAUS Cuidaremos melhor nesta peleja
para tímidas serem nossas armas.
830 OS DOIS E darem na Europa grande inveja.

Vão-se.

Ato III

Mutação e cena I

Vista de campo, vizinho à casa-forte, noite com lua.

835 *D. Maria César com dois escravos*

MARIA A enlutar-me principia a cruel noite
todo o meu coração. (*Aos escravos.*) Fiéis escravos,

814 *Francisco de Andrade Berenguer*: O nome correto é Francisco Berenguer de Andrade.

823-825 No testemunho, o aparte é sinalizado pelo uso de parênteses e pela didascália *À parte*. Optou-se por remover a didascália, uma vez que é supérflua.

840 a quem devo toda a minha liberdade,
 Vieira pagará quanto vos devo.
 Vêde se o rumor mais se avezinha.
 Um sussurro eu oiço. Quem pudera
 as espias comprar deste inimigo.
 A defesa deste mato nos impede
 a sermos pressentidos. Esmoreço
 845 consternada de susto. Vêde, vêde
 que o sussurro cresce. (*Prostram-se para melhor ouvir o rumor.*) Vós, que fostes
 os defensores, sim, da minha vida,
 testemunhas sereis do vil opróbrio
 850 que a fortuna me dá. Se me conhecem
 esses falsos, perversos, luteranos..

Vão-se os escravos.

855 Antónia que fará, sujeita a ferros?
 A ilustre Isabel, D. Luísa,
 onde a honra e distinto nascimento
 maior causa lhe dá para o martírio.
 Eu as vejo ligadas de correntes,
 os rostos macerados; vejo uma
 860 vertendo pelas fontes roxo sangue,
 que as esporas de Blaer lhe rasga e pisa
 debaixo de seus pés; a outra vejo,
 ao impulso do golpe, sustentando
 a cabeça que o ferro lhe separa
 cair sobre Luísa, que lutando
 865 está com um punhal que o peito embebe.
 Oh, que funesta imagem. Que amargura.
 Que será de mim neste refúgio
 mantendo-me do susto e do meu pranto?
 Entre feras... Chegai.. Vinde... Que vejo?
 870 Timoratos, se apressam. Lá me chamam.
 É certo que o cerco mais se aumenta.
 A ocultar-me vou no bosque espesso.
 Justo céu, permiti que o meu esposo
 ainda possa ver livre do perigo.
 875 Da minha desventura condoei-vos,
 meus dias prolongai até que possa
 este bem alcançar que vos suplico.
 Humilde vos recorro, a vós imploro,
 aceitai as ternas lágrimas que choro.

880 *Oculto-se.*

847 *fostes*: no testemunho lê-se *foste*.

850 *conhecem*: o suporte está danificado não permitindo ler o final da palavra. Outras possibilidades seriam *conhecerem* ou *conhecessem*.

Cena II

Henrique Dias com seus soldados.

885 HENRIQUE DIAS Soldados valerosos, não passemos
deste sítio sem que chegue toda a tropa,
que estas as ordens são do grão Vieira.
Este bosque examinai, batei a mata,
não haja por aqui traidor oculto.

Vão alguns soldados.

890 Capibaribe passamos
pela força da cheia todo a nado.
Vieira ensinou esta passagem
com seu grande valor, com seu exemplo.

[70]

Disparam espingardas dentro.

895 MARIA Que tiros são estes?
Oh, céus, eu morro.

Dentro da cena.

900 HENRIQUE DIAS Clamores de mulher? Parto a livrá-la
que o pede a compaixão e o meu estado.
Se usam diferente os holandeses
o carácter desconhecem do soldado.

Tirando a espada para partir, se suspende.

Cena III

D. Maria e os escravos, que prendem por detrás os soldados da cena.

905 MARIA Por esta parte fujaamos.
HENRIQUE DIAS Detém o passo.
MARIA A dor me impede a voz, de todo expiro.

Desmaia.

910 HENRIQUE DIAS Que tendes? Oh, céu, quem sois, senhora?
O susto a desmaiou. Prendei os falsos.
Quantos lances de pena e crueldade
nos dão em Pernambuco estes ímpios.
Senhora, respirai. A si não torna.
Quem será? Que trabalhos nos perseguem.
915 Oculta pelos matos... Esses traidores
de armas carregai, 'té que confessem
esta infeliz quem seja.
E vós conduzi-a àquele plano

[70v]

889 Capibaribe: um dos rios que atravessam a cidade de Recife.

960 VIEIRA Presente o defensor da liberdade,
deveis dizer, matrona,
a origem do mal que vos perturba. [71v]

MARIA Com quem falo? Oh, céus!

VIEIRA Que portento
965 detém a execução da minha ordem?

MARIA Teus braços me dá, amado esposo.

Levanta-se.

VIEIRA Ah, que me vens a pedir, opaca sombra?

970 MARIA Inda vivo, senhor, inda o destino
favorável me foi com tal ventura.

VIEIRA Oh, que prazer e glória o peito agita.

Abraça-a.

HENRIQUE DIAS Muito estimo, senhor, ser o motivo
do gosto que recebes neste lance.

975 VIEIRA Como escapar pudeste
da terrível prisão? Fala, consorte.

MARIA Não chegaram a prender-me, defendida
por aqueles escravos, tenho andado
sempre oculta, aflita e vacilante.

980 Condoeu-se o céu dos meus clamores.

Ah, tantas vezes tentei passar o rio
sem que fosse vista do tirano
e cautelosas as suas sentinelas

985 a fuga embaraçavam que dispunha
para chegar ao teu alojamento.

O destino eu não sei das cidadãs,
que foram prisioneiras desses ímpios.

990 A liberdade devo àqueles servos,
por quem peço, senhor. Esta a derrota
de minhas aflições, de meus desgostos.

VIEIRA Todos os conheci já por soldados.

A cinquenta eu já dei alforria.

Conseguida a vitória das Tabocas,

995 e depois desta empresa darei postos
com que grato lhes pague a lealdade.

Minha amada consorte, este sítio
muito próprio não é. Não é decente
para aquartelar-te. O tempo foge
e é justo empregá-lo no conselho
que pede a defesa e liberdade.

1000 MARIA A teu lado, senhor, nada me assusta.

Um cavalo me dá e uma espada
e deixa que o resgate das patrícias
também se deva à força de meu braço.

1005 VIEIRA O teu sexo requer outro melindre.

Com uma escolta irás

defendida ao meu alojamento.
Em vindo D. António, prontamente,
cuidarei em dar-te o teu descanso.

[72v]

1010 MARIA Em tudo me sujeito ao teu preceito,
mas nesta ocasião permite falte,
que o amor da parenta e de patrícia
o fim me obriga a ver desta contenda.

1015 HENRIQUE DIAS D. António se apressa.
VIEIRA Só por ele
o assalto demoro e a peleja.

Cena V

D. António e os ditos.

1020 VIEIRA Que viste, D. António, que sucede?
ANTÓNIO Tua esposa, senhor, está cativa
e por ela te pedem grande soma.
Já passaram mostra, estão dançando
com as nossas paisanas. Grande ceia
1025 tem disposta o holandês. Todo o prazer
na morada existe donde habitam.
De lumes as janelas estão ornadas
e mal que acabe a ceia, todos prontos
a cercar partem nosso alojamento.
1030 Duas sentinelas que matámos
depuseram o que digo, o grão Fagundes,
o mesmo ratifica. Um instante
que demores, senhor, o fero assalto
se malogra a ideia. Os caminhos
1035 e estrada já sei. Seguir podes.
E Cardoso, conforme tuas ordens,
tudo já dispôs com todo o acerto.

1040 VIEIRA Dona Maria César, minha esposa,
em poder não está dos holandeses
– outras nobre senhoras tem escravas –
e, igualmente, eu sinto a sua perda,
oferecendo meu sangue em seu resgate.
1045 Causas particulares e interesses
o meu peito não move para a guerra.
A glória da nação, honra do estado,
o bem comum, a amável liberdade,
incitativos são da minha glória.
1050 Esta é minha esposa,
que jamais suportou o jugo forte,
amparada do céu e dois escravos.
A espalhada notícia maquinaram
para perturbação do meu discurso.
Imutável com a força dos pesares,
sei resistir a eles. sei vencer-me.

[73]

[73v]

1055 Essas belas danças que os divertem,
 esses lumes vistosos que adereçam
 a grande perspectiva dos salões,
 onde em bailes sem susto,
 levando embriagados o apetite
 1060 se dispõe a render-me, talvez sejam
 anúncios terríveis da desgraça
 que prepara o valor de nossos braços.
 As armas, valerosos capitães.
 A Cardoso vos ligai, que neste posto
 por Fagundes espero. Ide, ide.
 1065 ANTÓNIO Obedeço, senhor.

Vai-se.

 HENRIQUE DIAS Vou com minha gente?
 VIEIRA Os meus só fiquem.
 HENRIQUE DIAS Parto obediente.

1070 *Vai-se.*

 VIEIRA Agora com esta guarda
 defendida ficas, bela esposa.
 Permite, amado bem, que me retire,
 porque justo não é, não é decente
 1075 que prenda a formosura meu esforço. [74]
 O exemplo devo dar aos meus soldados,
 expondo-me primeiro aos perigos.
 MARIA Não consentes, meu bem, que te acompanhe?
 VIEIRA O melindre do teu sexo não permite
 1080 que t'exponhas aos lances da fortuna.
 MARIA Se tu morres, senhor, no fero assalto
 de que me serve a vida? Queres seja
 o alvo dos desprezos do perverso?
 Que opróbrios sentirei! Que impiedade!
 1085 Sobreviver não devo a tanta mágoa.
 VIEIRA O que há de suceder não me pertence,
 não posso individuar o que é futuro.
 O presente acautelo dos prudentes:
 estes são os mais retos documentos.
 1090 MARIA Resignada estou ao teu ditame.

Cena VI

D. António e os ditos

 ANTÓNIO Com pressa, general, é mui preciso
 que apareças na frente dos soldados.
 1095 Fagundes isto avisa, isto pede.
 Cardoso, impaciente, [74v]
 Henrique despediu em seu socorro.

1100 VIEIRA A batalha me chama. Adeus, esposa.
Aguarda neste sítio meu preceito.
Segui-me, D. António, este é o dia
de tremarem de nós os holandeses,
dizendo pelo efeito da vitória
que viva o valor dos portugueses.

Vai-se.

1105 ANTÓNIO (*Aos soldados.*) A consorte do nosso grão Vieira
defendei, valerosos camaradas.
Quem pudera, senhora, ser eu mesmo
quem ficasse com empenho
de vida libertar-vos do tirano,
1110 porém, o meu general não o permite
e a pátria me chama ao maior perigo
para morrer com fama na peleja
a derrotar de todo esse inimigo.

Vai-se.

1115 MARIA O céu proteja a nossa grande causa.
As amigas livrai do vil flagelo,
a que ligadas vivem sem conforto.
Mas que sossego é este?
Permite o meu valor este descanso.
1120 As ordens de Vieira são prudentes,
porém, a obediência neste lance
os foros da amizade muito agrava.
O preceito se quebre... mas, não posso,
por que a obediência prevaleça.
1125 O laço de himeneu é laço estreito,
que perdura constante até à morte.
Esta ativa chama sempre acesa
se acrisole brilhante no meu peito.

Vai-se.

1130 *Ato IV*

Mutação e cena I

*Vista de sala iluminada com mesa a um lado e esta adornada de copos, garrafas e resto
de manjares.*

Henrique Haus e D. Antónia.

1135 HENRIQUE HAUS Formosa americana, que motivo
tens para desprezar o meu convite?
Já basta desse pranto. Gente alegre

1134 *Henrique Haus*: no testemunho não está inscrito o apelido da personagem. Acrescentou-se para evitar equívoco com a personagem Henrique Dias.

faz estimável a bela companhia.
 Tu não queres dançar? De mim ocultas
 1140 essas lindas estrelas de teus olhos. [75v]
 Inda o punhal conservo com que forte
 intentaste de dar-me cruel morte.
 Disfarcei carinhoso o meu ultraje
 diante de João Blaer. Vê quanto deves
 1145 ao meu excessivo amor, ao meu afeto.
 ANTÓNIA General, esse afeto que me ofertas
 me injuria, me ofende e muito agrava.
 Sou casada, senhor, tenho consorte,
 a quem devo lealdade – é quanto baste
 1150 para que refute essas finezas
 e as julgue por ofensa a mais enorme.
 A aversão que me causa teu semblante
 sempre confessarei. Vive seguro
 que não posso disfarçar a grande raiva
 1155 que à tua nação o meu peito guarda.
 Ingenuamente falo, s’isto é culpa
 mais culpada não há em todo o mundo.
 HENRIQUE HAUS E persistes, enfim, em ser tirana?
 ANTÓNIA A honra é brasão de um peito nobre.
 1160 HENRIQUE HAUS O amor de um general tão pouco vale?
 ANTÓNIA Só pode fazer-me desgraçada.
 HENRIQUE HAUS E tu, agora, que és? [76]
 ANTÓNIA Eu sou honrada.
 HENRIQUE HAUS Essa honra não te livra
 1165 do peso terrível de meus ferros.
 ANTÓNIA Porém livrar-me-á o céu piedoso.
 HENRIQUE HAUS Novas galas prometo de fazer-te
 e de dar-te finas perlas e brilhantes.
 ANTÓNIA Eu não quero tuas jóias, desumano.
 1170 Por piedade te peço não m’incites.
 HENRIQUE HAUS Que recatos são esses? Todos sabem
 que estás em meu poder e logo dizem
 que já triunfei dessa constância.
 ANTÓNIA Os teus fazer podem tal conceito,
 1175 pois sabem a fraqueza das esposas.
 Porém, os portugueses não o fazem,
 porque conhecem o valor que nos anima.
 E quando todos julgam, como pensas,
 eu cumpro com a lei do meu carácter.
 1180 HENRIQUE HAUS Essa lei de que serve?
 ANTÓNIA De ser firme
 nos preceitos que o céu nos determina.
 HENRIQUE HAUS Se seguisses a lei que nós seguimos...
 ANTÓNIA Henrique, seduzir-me não pretendas [76v]
 1185 a uma seita horrível que detesto.

1169 *Eu não quero*: no testemunho lê-se *Eu quero*, o que contradiz a postura de e ações de Antónia. Por essa razão, optou-se por corrigir o sentido da frase, acrescentando-lhe a negativa.

1190 Longe, longe de mim tão feio agravo.
Esse Lutero vil, esse Calvino,
abortos do Inferno, envenenar-me
poderiam os dias que me restam?
Mais depressa veria do meu peito
sair meu coração feito a pedaços
do que consentir no feio crime.

HENRIQUE HAUS Continuas, enfim, no teu desprezo.
ANTÓNIA Sempre te hei de dar esta resposta.

1195 HENRIQUE HAUS Muito presa estás do fanatismo.
ANTÓNIA Tu liberdade tens, porém, respeita
o meu sexo, nobreza e minha idade.

HENRIQUE HAUS Eu te domarei aos meus costumes.
ANTÓNIA No Arrecife não entro senão morta
1200 e talvez que inda hoje tu me vejas
no poder de quem zombas como néscio.

HENRIQUE HAUS Descansa, não verás, que hoje ponho
limite ao seu valor, tudo arrasando.
Os mais capitães aqui se apressam.
1205 Do favor que te faço não dê mostras.

ANTÓNIA Concede meu retiro.

HENRIQUE HAUS Faço gosto
de brindares comigo neste toste.

[77]

Cena II

1210 *João Blaer, Abrãs, com seus soldados.*

JOÃO BLAER Já basta de dançar, meu comandante.
Muito gosto de ver-te acompanhado.

HENRIQUE HAUS Essas mesas chegai, senta-te amigo.

JOÃO BLAER Sem dama não estou, parto a buscá-la.

1215 *Vai-se.*

HENRIQUE HAUS Também queres, Abrãs, ter companhia?
ABRÃS O que quero é beber bom vinho puro
1220 e depois batalhar, que estou raivosos.

HENRIQUE HAUS Não te parece bela esta cativa?
ABRÃS O ouro to dirá que ela possui.

HENRIQUE HAUS É discreta, mui nobre e virtuosa.
ABRÃS São coisas, general, que não entendo.

1225 ANTÓNIA Que terrível nação. Que gente bruta.

HENRIQUE HAUS Inclinação não tens a estas damas?
ABRÃS No fim d'um toste bom, nada me lembra
mais que ter dinheiro e brigar forte.
Quando as topo livres, as cortejo,

1187 *Lutero e Calvino*: Martinho Lutero (Eisleben, 1483 – Eisleben, 1546) e João Calvino (Noyon, 1509 – Genebra, 1564) são duas figuras basilares da Reforma Protestante.

1229 *topo*: leitura conjetural. O suporte encontra-se danificado. Poderá haver outras leituras.

Bebe.

ANTÓNIA À saúde do defensor da liberdade,
ilustre general, sábio Vieira.
1270 JOÃO BLAER Esta saúde fará a minha espada.
ABRÃS Com a mesma respondo a esse indigno.
HENRIQUE HAUS Amigos, sossegai que estou presente.
Que importa saudemos com um brinde
a quem havemos matar em poucas horas?
1275 ABRÃS À saúde de quem lhe der primeiro o golpe.

Bebe.

JOÃO BLAER Vá, meu forte Abrãs, viva quem vence.

Bebe.

HENRIQUE HAUS Ingrata, à tua saúde correspondo.

1280 *Bebe.*

JOÃO BLAER Que néscio e insensato é Vieira
e que grande valor dos portugueses.
Todos tremem de mim e me respeitam.
ABRÃS Eu vida não perdoo a nenhum deles.
1285 HENRIQUE HAUS Às três horas a tropa esteja pronta.
Queres ficar aqui, bela inimiga?

[78v]

Ouve-se uma descarga.

AS DAMAS Oh, céu, que é isto?
HENRIQUE HAUS Lá te chamam, Abrãs.
1290 ABRÃS Com um copo mais cumpro o preceito.

Bebe e vai-se.

HENRIQUE HAUS Que susto tens, senhora?
JOÃO BLAER Tu que temes?
HENRIQUE HAUS Costumada não estás a tal estrondo?
1295 ISABEL Eu me sinto morrer do susto e medo.
ANTÓNIA Meu triste coração não sei que sente.
JOÃO BLAER Lá vai a saúde destas damas
e de quem as protege destemido.
HENRIQUE HAUS De chascos eu não gosto nem mereço
1300 que se faça de mim tão vil discurso
e o que se atrever com mais excesso
a resposta lhe dará a minha espada.

Repete.

JOÃO BLAER Outra peça se ouve, correspondo.

1305 *Bebe.*

HENRIQUE HAUS Experimento é dos meus.
Sossegai e façamos mais um brinde.

*Bebem****

Cena IV

[79]

1310

Abrãs, apressado.

ABRÃS General, depressa, tocam às armas.
Cercados já estamos do inimigo;
três descargas já deram; os soldados
há muito que combatem; outros fogem.

1315

HENRIQUE HAUS Infames inimigos, eu vos falo.

Parte dentro a buscar armas, muito exasperado.

JOÃO BLAER Rebeldes, à traição me dais batalha.
A morte sentireis em recompensa.

Vai-se.

1320

ANTÓNIA Pulsar o coração eu já não sinto.

ABRÃS Às armas, soldados valerosos,

Vão-se os soldados.

enquanto despejo esta garrafa.

Bebe e depois se retira repetindo as descargas.

1325

Agora vos respondo com mais força.

Vai-se.

ISABEL Em que triste desamparo nos achamos.

ANTÓNIA Uma bala entrou naquele quarto.

1330

Hoje o dia será que se termina
a nossa desventura com a morte.

VOZES (*Dentro.*) Viva o defensor da liberdade!

Cena V

Henrique e soldados.

1335

HENRIQUE HAUS Bárbaros inimigos, eu vos protesto
que pagueis este cerco com as vidas.
Piedade não tereis, serei tirano
e todos sentireis o fero dano.

[79v]

Vai-se.

1308 *Bebem*****: O suporte encontra-se danificado, não sendo por isso possível ler a restante informação da didascália.

1340 ANTÓNIA Que vozes! Que alarido!
 ISABEL Eu fujo!
 ANTÓNIA Para donde, Isabel? Oh, sorte dura.
 ISABEL A ocultar-me na triste sepultura.

Cena VI

Blaer com os soldados.

1345 JOÃO BLAER As janelas fechai, como vos mando,
 e não vos aparteis dos vossos postos.

Vai-se com os soldados.

ISABEL Ah, vamos para longe do conflito,
 aqui se ouve muito o som das peças.
 1350 ANTÓNIA Ai de mim, que se arrasa toda a casa.
 Porém, vença Vieira. Que eu morra
 de nada serve à pátria e a vitória
 muito serve aos nossos para a glória.
 1355 S'uma espada tivera, mostraria
 o valor que me assiste derribando
 os chefes desta ação. E mui depressa
 se acabava a peleja. Não é novo
 a estes pérfidos e cruéis piratas
 do meu heróico braço a valentia.
 1360 Já estou suspeitando revoltar-se
 a raiva libertina destes ímpios
 em nossas vidas. (*Ouvem-se as peças.*) Que tropel é este?
 Eles chegam, não vês?
 ISABEL Ah, sim, fujamos.

[80]

1365 *Vai-se.*

ANTÓNIA Oh, que noite horrorosa!
 A alegria em que estavam confundidos
 foi anúncio da perda que suportam.
 Os lumes em fogachos transformados
 1370 os perigos alumiam. E esses copos
 em que festejam a gula são os mesmos
 que divididos dizem o fim do lance.
 Isabel, minha Isabel, tu de mim foges.
 Não convém separar-me do seu lado.
 1375 Receio que do susto combatida
 a mágoa e aflição lhe tire a vida.

Vai-se.

1367 *A alegria*: no testemunho lê-se *alegria*. A crase do artigo *a* com o *a* do nome leva a que a escrita omita o artigo, que originaria hipermetria.

Cena VII
Henrique Haus e Blaer.

1380 HENRIQUE HAUS As portas estão tomadas. Que faremos? [80v]
 VOZES (*Dentro.*) Viva o defensor da liberdade!
 Pegue-se fogo à casa, morram todos.
 JOÃO BLAER Que isto me suceda? Tremo e pasmo.
 HENRIQUE HAUS Traidoras me foram as sentinelas.

1385 *Deita a mesa no chão.*

 JOÃO BLAER Os nossos vou animar desta varanda
 e, se acaso se avançarem, temos guerra.
 HENRIQUE HAUS Das balas do inimigo vais ser alvo.
 JOÃO BLAER Pois que fazer hei de? Não se diga
1390 que João Blaer os seus desamparou.
 Ou morrer ou vencer. Eu sou guerreiro
 e não se ganha este nome com sossego.

Vai-se.

 HENRIQUE HAUS Que furor imprudente. Muito ignoras
1395 como o nome se adquire de soldado.
 Já duas vezes são que com soltura
 me tem falado Blaer e não quisera
 ensinar-lhe o respeito que me deve.

Tiros dentro.

1400 JOÃO BLAER (*Dentro.*) Holandeses fiéis, à retaguarda.
 Avançai valerosos, sempre em forma.
 SOLDADO (*Dentro.*) Ai de mim, quem me vale que estou morto!

Sai um soldado trespassado de uma bala e vem cair aos pés de Henrique Haus.

 HENRIQUE HAUS Morreste soldado, que mais queres? [81]
1405 Depois cuidarei do teu descanso.
Arroja-o.

Cena VIII
Abrãs e logo Blaer.

 ABRÃS Senhor, que nos perdemos. Tudo arrasam.
1410 À casa pegam fogo incontinente.

1379 *Henrique Haus*: ver nota à linha 1134.

1381-1382 *Viva o defensor da liberdade!* / *Pegue-se fogo à casa, morram todos*: no testemunho estes dois versos estão atribuídos a Henrique Haus. Contudo, não faz sentido que a personagem dê vivas ao seu inimigo nem que ordene a sua morte e a dos seus. Por este motivo, optou-se por atribuir a fala a elementos do terço de Vieira, que estariam no exterior da casa de Ana Pais.

1410 *incontinente*: no testemunho lê-se *em continente*.

JOÃO BLAER Grande ruma de mato todos juntam
para nos abrasar em poucas horas.
HENRIQUE HAUS Abrace uma mina, já se faça brecha.
O tempo não, não se gaste, precioso.
1415 Da varanda com cargas de mosquetas
os entretenho um pouco.
Vós, à brecha parti. Ide, valente.
E a vós, meu forte Blaer, a mina entrego.
1420 Trezentos homens temos nesta casa,
todos se ocupem já como vos digo.

Vai-se.

JOÃO BLAER É mui tarde o remédio, meu Henrique.

Vai-se.

ABRÃS O incêndio começa, à brecha corro.
1425 *Vai-se.*
VIEIRA (*Dentro.*) Rende-te, holandês, se não te abrasas.
HENRIQUE HAUS (*Dentro.*) Inda tenho valor, tenho soldados
para bem sustentar esta peleja.
VIEIRA (*Dentro.*) O fogo já se ateie, todos morram.

[81v]

1430 *Cena IX*

D. Antônia, e logo também D. Isabel, principiam a sair as chamas.

ANTÔNIA Que espantosa sentença. Céus, piedade.
O fogo já principia, a mágoa cresce.
Tudo é confusão, tudo alaridos.
1435 As peças demolindo estes tetos.
os tambores, a grita dos soldados,
O fumo e o pasmo, o temor e a morte.
O uso dos sentidos me perturba.
A terra já me falta, a vista turva.
1440 O rúbeo lume que vomita o bronze.
Estalar o coração sinto no peito,
com força grande, com impulso forte.
Desesperada estou, a raiva e fúria,
aumentam de todo a minha injúria.
1445 ISABEL Já não vejo mais que uma fantasma.
Orgulhosos algozes que me cercam.
Amiga, onde estás? Vem socorrer-me.
ANTÔNIA Já não vejo, Isabel, já desfaleço.
Horrorosas cornetas me anunciam
1450 a tragédia fatal de nossas vidas.
Sibilam tristes uivos agoureiros,
só entorno de mim feios espectros

[82]

1418 *E a vós:* no testemunho lê-se *E vós*. Optou-se por acrescentar a preposição *a* pedida pelo verbo *entregar*.

1455 predizem minha acerba desventura
e levantando a fria campa do jazigo
me amostram a triste sepultura.
HENRIQUE HAUS Esse tambor matai, nada se atenda.

Tiros.

Cena X

Blaer e dos ditos.

1460 JOÃO BLAER É já inútil toda a diligência.
Mulheres inda vivas me aparecem,
sendo dessa nação que a raiva excita?
Eu não posso sofrer. Morrei, traidoras,
motivo do estrago que suporte.
1465 ANTÓNIA Não recuso morrer, vil cobiçoso,
que protesto vingue a minha morte
o meu querido consorte, o meu esposo.
JOÃO BLAER Tu a sente primeiro, mulher fraca.
ISABEL Piedade, justo céu do meu destino.
1470 ANTÓNIA Suspende desumano o cruel golpe,
em mim primeiro emprega a tua fúria.
JOÃO BLAER Minha soberba já não te suporta.
Cai, altiva mulher, a meus pés morta.

[82v]

Em ação de a matar.

1475 *Cena XI*

Henrique Haus e os ditos.

HENRIQUE HAUS O impulso suspende. Que ousadia.
Esta a mina é que tu tens feito?
Deste modo se executa meu preceito?
1480 De matares mulher te dei ordem?
JOÃO BLAER De minas não sei, eu só batalho
peito a peito com homens, não com terra.
As mulheres é bem que todas morram.
Uma gente inimiga de que serve?
1485 Entulhadas por baixo estão as casas
de mato e lenha. O fogo já nos cerca.
Para morrer contente e satisfeito
esta raça extinguir a mim só deixa.
ANTÓNIA Executa esse teu gosto.
1490 Fere, rasga meu peito, não te assuste
os gemidos que der, vendo-me exangue.
HENRIQUE HAUS Tão bárbaro não sou, americana,
que consinta num golpe que me ofende.

1476 Henrique Haus: ver nota à linha 1134.

OS DOIS Eu veja no tirano um ar benigno
para capitular com honra e glória
e não ser reputado como indigno.

Vão-se.

1545 VOZES (*Dentro.*) Vitória pela fé, por nós vitória!

Ato V

Mutação e cena I

Vista de casa forte com rumas de mato ardendo por toda a cena. Aparecem batalhando os holandeses com os portugueses e D. António Filipe Camarão rijamente combatendo,

1550 *Vieira dá as ordens e tudo se executa como se diz.*

VIEIRA Soldados valerosos, tudo morra.
À retaguarda, vós, cerque-se tudo,
pegue-se fogo ao mato desta banda.

Ordenando para uma e outra parte.

1555 Fagundes, as escadas às janelas.
Pelo lado contrário tudo acabe.
Inda me resistis com feio rosto?
Agora sentireis o duro estrago.

[84v]

Cena II

1560 *Abre-se a varanda e fala Henrique Haus.*

HENRIQUE HAUS A guerra se suspenda, meus soldados,
se o manda o defensor da liberdade.

VIEIRA Alto! Cesse o parche. Eu te atendo.
Que pretendes dizer? A paz me ofereces?

1565 *Tudo se suspende à voz de Vieira ocupando a vanguarda.*

HENRIQUE HAUS Nós não somos tiranos, como julgas.
Pelo que nos pertence batalhamos.
Estas terras nos tocam por conquista.
Que direito possuem os portugueses
1570 que não tenham também os holandeses?
O serem os primeiros possuidores?
Por que não sustentaram a defesa
pela força das armas, se eram suas?
Perderam-nas, são nossas. Que pretendem
1575 esses levantados que te cercam,

1545 *Vozes:* no testemunho esta fala não está atribuída a nenhuma personagem. Optou-se por fazer a indicação de personagem, utilizando o vocábulo usado pelo autor na linha 1331.

		se não desafiar com raiva e fúria as maiores vinganças do conselho?	
	VIEIRA	O bárbaro conselho só tem feito um todo infeliz de desgraçados	
1580		pelas cruéis leis que falso expende, profanado o decoro das donzelas;	[85]
		sequestrados os bens de todo o povo; a religião tratada com desprezo;	
1585		a escola da heresia só aberta; as armas da defesa proibidas;	
		saqueadas as casas, sem piedade, dando morte aos tenros inocentes.	
		A destruída Olinda ainda clama com línguas de fogo, ainda roga	
1590		com vozes de trovão ao céu justiça. Pervertida a lei dos passaportes...	
		Enfim, tudo rigor, tudo cobiça. Devemos guardar fidelidade	
1595		como vassalos a gente tão perversa? Não. Só triunfe a razão e liberdade.	
		Por empréstimo estão os holandeses nestas terras. Eu agora tomo contas;	
		quero mas reponham incontinente. Quando não, farei que a minha gente	
1600		o mesmo teu conselho leve à espada. Ignomínias, insultos, não tolero.	
		Já basta de rigor e hostilidades.	[85v]
		O jugo se sacuda desumano. O céu m'inspire, a razão me exorte.	
1605		De Vieira tremerás sentindo o dano.	
	HENRIQUE HAUS	Essas tuas razões não me convencem. O valor só reside nestes lances.	
		Eu te amostró já estas matronas, que o destino fez nossas prisioneiras,	
1610		a trégua a suplicar deste conflito. Se piedade tens, pronto as socorre,	
		se não eu lhes farei voar depressa, a beijar os teus pés, suas cabeças.	
1615		Que eu vitória não cedo, muita pólvora tenho, tenho balas	
		com que possa resistir às tuas forças. E enfim, quando alcances o triunfo,	
		de mim não saberás que ânsia forte a mim próprio me excita a dar a morte.	
1620	ANTÓNIA	Invicto defensor da liberdade, Antónia Berenguer é quem te fala,	

1598 *incontinente*: no testemunho lê-se *em continente*.

1604 *exorte*: no testemunho há indícios de que a palavra *exorte* foi corrigida para *exorta*. Contudo, o modo imperativo adequa-se melhor ao tom da frase.

- em nome das mais que estamos presas.
Expostas ao rigor destes malvados
estamos, grão Vieira. Todas pedem
1625 que a vitória concluas resoluto. [86]
Não te cause compaixão nossa ruína,
nem a honra nos tires desta empresa.
Pela pátria morremos mui contentes,
imitando as matronas lusitanas
1630 e essas que na Ásia esclarecida
perderam pela pátria suas vidas.
Não mais se retarde o fero assalto.
Esta a proposta é, grande Vieira,
e sabe que eu constante a morrer parto.
- 1635 *Vai-se.*
- HENRIQUE HAUS Tirana, morrerás, qu'assim ordeno.
Já piedade não tenho, serei fúria
que severo castigue tanta injúria.
Vieira, que respondes?
- 1640 VIEIRA Sintam a morte.
A guerra se prossiga, cresçam as chamas.
A fama já publique esta vitória,
para assombro causar em toda a idade
o valor das matronas portuguesas.
1645 Os esposos suportam como sábios
a perda das consortes pela pátria.
Ardendo em furor o mais violento
[86v] principia a defender-te com esforço,
enquanto te dura a pólvora e bala.
1650 General, eu já tenho respondido.
HENRIQUE HAUS Frustrado há de ser o teu intento,
que eu nunca serei de ti vencido.
- Vai-se.*
- VIEIRA Incendeie-se tudo, meus soldados!
1655 Corra a rios o sangue, tudo acabe.
A cinza se reduzam. Todos morram.

Cena III

Henrique Dias e o dito

Batalham. António Filipe vai rendendo aos holandeses para dentro e querendo Vieira

- 1660 *seguir-lo Henrique Dias o detém.*

HENRIQUE DIAS Meu grande general, já tem as casas
três barris de pólvora subterrados.
O rastilho está pronto. É muito útil

1649 *enquanto*: no testemunho lê-se *E quanto*.

HOLANDESES (*Dentro.*) Bom quartel, bom quartel.

VIEIRA Ó céus, que oiço?

Que vozes tão conforme a meu gosto.

1705

Sinto reviver minha esperança.

Cena V

D. António e o dito e logo Henrique Dias, que virá ferido em uma perna.

ANTÓNIO Senhor, os inimigos timoratos

já pedem bom quartel, todos se rendem.

1710

HENRIQUE DIAS Já nas traves das casas anda o fogo.

A pólvora divisaram, todos gritam.

ANTÓNIO A varanda lá se abre, observa atento.

VIEIRA O céu permita que cedam da peleja.

[88]

Abrem-se as portas e aparecem uma bandeira branca.

1715

Uma bandeira branca nos demostram.

De paz é o sinal. Temos vitória.

Vitória pela fé, por nós vitória!

O fogo já se apague, já se extinga.

Executam os soldados.

1720

Henrique que foi isto? Tu ferido?

HENRIQUE DIAS De feridas não trato, vivo estando.

VIEIRA A tropa conduzi já, sem detença.

Bélicos instrumentos toquem a marcha.

Ide, amigos fiéis e companheiros,

1725

publicando com vozes sucessivas.

OS DOIS Vitória pela fé, por nós vitória!

Vão-se.

VIEIRA Ó soberano Senhor do céu e terra,

a quem, a quem?, se não a vós devo o triunfo?

1730

Libertar-nos quereis do cativoiro?

Era tempo, Senhor, eu vos dou graças.

Agora já poderei de todo alegre

aclamar-me feliz entre os humanos.

Ao som de marcha vem saindo o exército, puxado por Henrique Dias e D. António

1735

Camarão, e dividido em [88v] duas alas.

Cena VI

D. Maria César e os ditos.

1740 MARIA CÉSAR Ah, querido esposo. Glória suma,
recebe meu coração com a certeza
deste grande triunfo. Já podemos,
libertos destes feros assassinos,
respirar melhor ar, minha ventura.
E permite que, entregue nos teus braços,
o parabém te dê desta vitória.

1745 *Abraçam-se.*

VIEIRA Os clamores dos tristes infelizes
já chegaram ao céu, cara consorte.
Agora a liberdade das patricias
mais requinta a posse do triunfo.
1750 ANTÓNIO O inimigo chega.
VIEIRA Olá, olá, soldados.
Diligentes, minhas ordens aguardai.
Ao mais leve rumor tudo pereça.

Os soldados se partam em duas alas com armas prevenidos.

1755 *Cena VII*

Henrique Haus, que vem com duas [89] pistolas viradas as bocas para baixo, chapéu na mão; João Blaer e Abrãs o mesmo, e resto de prisioneiros, ao som de caixas destemperadas.

1760 HENRIQUE HAUS Valente general, estou vencido.
Estas armas demonstram o rendimento.

Prostrando-se a Vieira e, querendo entregar-lhe as armas, este o não consente.

VIEIRA Adornem vosso cinto, que assim o pede
o distinto carácter que me anima.
1765 JOÃO BLAER Eu sou João Blaer, nisto digo tudo.
A fortuna me fez teu prisioneiro,
mas infiel não sou à minha pátria.
Contra ela não posso mover armas.
Mudarei de país, se me permites.

O mesmo.

1770 VIEIRA Logo responderei a tal proposta,
como pede a razão, manda a justiça.

1737 *D. Maria César e os ditos*: no testemunho lê-se apenas *D. Maria César*. Contudo, uma vez que as restantes personagens se encontram em cena optou-se por incluir essa informação na didascália.

- ABRÃS General, o meu génio não estranha
estas mudanças já. Eu sou soldado
e mais dizer não sei. Tu bem me entendes.
1775 VIEIRA Esse modo de falar eu não entendo.
Olá, mais obediência, holandeses.

Passam os soldados.

Vêde que passeis sendo cativos.

Passam com as cabeças baixas.

- 1780 Por entre os invictos portugueses, [89v]
ouvi-me Henrique Haus, ouvi-me Blaer.
Mal pensa quem fabrica nos futuros
as bases de um reino permanente
e muito pior quem sobre a vã fortuna,
1785 desprezando a razão, nela se firma
atropelando a justiça. Quem dissera
à soberba holandesa, reanimada
da nossa desventura, que a vaidade,
ah, lhe havia de tecer sua ruína!
1790 Estas sortes no mundo são mui certas.
Inda não se desenganam os mortais
que o império da razão é o que existe
e só o da tirania pronto acaba?
A maior injúria de um governo
1795 é o ser insaciável de cobiça.
Prognóstico mui certo da sua queda
é querer saciar a grande sede,
o povo oprimir secando as fontes.
Não dissimula o céu tão grande ofensa
1800 que faz gala, a malícia não suporta.
Como tardar havia esta culpa
o formidável castigo? Tremo e pasmo [90]
do número de crimes, de delitos
que este nosso Brasil tem suportado.
1805 Não vos pôs no estado miserável
que estais sentindo nossas armas,
senão vossas mesmas insolências,
de que Vieira está bem ofendido.
Ressentir-me devia mui queixoso
1810 e ainda a sorte vossa compadeço.
A pena que me assiste bem declara
a tristeza que ocupa meu semblante
na piedade que o peito subministra
tanto a vosso favor, que, esquecido
1815 do ameaço arrogante de prender-me,
estou determinado a proteger-vos.
A contingência, Henrique, dos futuros,

1806 *estais*: no testemunho lê-se *estás*.

os prudentes e sábios acautela,
descompondo atrevidos indiscretos.
1820 HENRIQUE HAUS Venceste-me, Vieira, estou rendido.
Podes de mim dispor como te agrade.
Porém te asseguro, como honrado,
que, para tu venceres o Arrecife,
nada falta mais que diligente [90v]
1825 para das fortalezas teres posse
depressa caminhar com tua gente.
Porque a flor dos soldados holandeses,
uns já mortos estão, outros rendidos
pelo grande valor dos portugueses
1830 nestas duas batalhas, que a tua glória
as fará escrever com pena d'ouro
nos cadernos sublimes da memória.
VIEIRA Por verdade julgo quanto dizes.
Enquanto os soldados prisioneiros.
1835 À vossa proposta Blaer e desse cabo,
André Vidal de Negreiros,
que me iguala na força e grande cargo,
dará seu parecer como prudente,
sendo o meu de pronto conduzir-vos
1840 à presença do governo da Baía,
fazendo transportar-vos a Lisboa,
com seguros da vossa liberdade
a que empenho minha fé, minha pessoa.
JOÃO BLAER Tua palavra aceito.
1845 ABRÃS Nela seguro
te mostrarei quem sou inda algum dia. [91]
HENRIQUE HAUS Outra vez te repito agradecido,
já que venceste tudo o mais temível,
não descanses, não percas a fortuna,
1850 que uma vez desprezada
muito tarde se torna a ver propícia.
VIEIRA O fim porque pelejo não carece
dessa fantasma vã que nos engana.
Por Deus, pela pátria, honra e glória
1855 Vieira é que batalha e tem vitória!
E para que não julgues que me obriga
a pompa das riquezas, todas gasto
na defesa de tantos infelizes.
E depois de vencido o cruel jugo,
1860 que severo nos põe o teu conselho,
ao fidelíssimo rei D. João Quarto
as terras entregamos e domínios,
tributando vassalagem mui exata.
Isto publicai em todo o mundo

1848 *venceste*: no testemunho lê-se *vensente*;
tudo o: no testemunho *tudo*. O artigo definido poderá estar omissa por crase com o –o final da
palavra anterior.

1865 se vos merece atenção e lealdade.
E em paga deste amor com que vos trato
vos peço que vos lembre que Vieira
a ambição despreza, tem ilustre alma, [91v]
o Funchal lhe deu berço, o Brasil a palma.

1870 Conduzi, D. António, a esta gente
à presença de Negreiros, que já parto
a consultar com ele neste empenho.
Parte destes soldados te acompanhem
e vós com outra parte conduzi-me

1875 às senhoras que gemem ainda presas.
General, parti c'os vossos cabos.
Eu vos mando cobrir. Adeus, adeus.

Eles ajoelham e Vieira os levanta.

1880 *Ao som da marcha partem em forma D. António com os presos e Henrique Dias com os
outros para dentro das casas.*

MARIA Enchem de pasmo, senhor, tuas ações
aos mesmos inimigos, aos contrários.
As máximas que usam na campanha
e as que tens tratado no governo
1885 são dignas de um sábio gabinete
e não de uma conquista limitada.
Tu fazes de traidores bons soldados,
opõe-se à tua vida, te acautelas
sem nunca o declarar, estando contigo. [92]

1890 Dos livros do negócio tu passaste
fazendo grande código de leis.
Postilaste talvez arte da guerra.
No princípio militaste
quando a guerra invadiu este domínio,
1895 mas o motivo ignoro, ignoro a causa
porque o trato mercantil então abraças,
se o teu génio valente e destemido
pedia estas ações, estes combates.

VIEIRA Meditam-se as empresas
1900 muito tempo antes dos sucessos.
E não basta só dinheiro nestes lances,
é preciso prudência. Deixo o campo
e os livros do negócio pronto abrindo
os petrechos com prova para a guerra,
1905 fornecendo armazéns, obtendo tudo
só com minha tenção, nunca perdendo
as horas do estudo necessário,
formando sobre leis o meu discurso
e tudo que requer um bom guerreiro
1910 o céu me declarou para este lance.
A mim nada se deve, a ele tudo. [92v]

Cena VIII

Henrique Dias, D. Antónia, D. Isabel, soldados e os ditos.

1915 MARIA Ah, minha cara amiga, esperando
 neste campo estou tua soltura.
 Teus braços me dá.
 ANTÓNIA Oh, que ventura.

Abraçam-se.

1920 Nunca supus de ver-te.
VIEIRA E HENRIQUE DIAS Que alegria.
 MARIA Minha querida Isabel, o teu destino
 já ingrato não é, vive gostosa.
 ISABEL Neste abraço acredito quanto afirmas.

1925 *Abraça.*

 VIEIRA Sempre, ilustres matronas, destemidas,
 vós que honrais a pátria, vós que fostes
 as que expondo as vidas ajudastes
 o meu grande valor nesta batalha.
1930 Eu me ofereço a cortar o sacro louro,
 Antónia, e as capelas fazer as vossas frentes.
 Publique a vossa fama, soe o parche
 do vosso proceder ações ilustres,
 eternizando no templo da memória
1935 um eterno padrão desta vitória.
 ANTÓNIA Prudente defensor da liberdade
 todos são heróis com teu exemplo.
 Que...
 VOZES (*Dentro.*) Traição, traição! Tudo pereça.

[93]

1940 *Cena última*

Os ditos, D. António com todo o mais resto de soldados.

 VIEIRA Que tumulto é este? Olá, guerreiros.
 ANTÓNIO Os índios, rebeldes, sublevados,
 que seguiam o holandês nesta contenda,
1945 um soldado mataram e um alferes
 e ao Taborda feriram gravemente.
 VIEIRA Que se passem a espada determino.
 Já que abusam da minha clemência,
 suportem o rigor das nossas armas.
1950 Não mais perturbem a glória deste dia,

1927 *fostes*: no testemunho lê-se *foste*.

1928 *ajudastes*: no testemunho lê-se *ajudaste*.

1936 *Antónia*: no testemunho lê-se *António*.

esses monstros de vis iniquidades.
Ilustres comandantes, dai-me os braços.

Abraçam-se.

1955	Continue a vitória. Vamos todos render ao céu as graças do triunfo. De um pólo a outro pólo sai o eco desta grande vitória que alcançámos.
1960	De clarins e tambores seja a marcha, tudo seja prazer, tudo alegria. Depois enterraremos esses corpos que a parca despojou nesta peleja. É a gente da Várzea e Apipucos só tratem dos enfermos e feridos.
1965	Vinde, belas matronas, ver contentes os vossos ilustríssimos consortes. E vós, valentes braços deste corpo, não me desampareis, que assim o peço. Minha amada esposa, nesta dextra ratifico o penhor dos meus amores.
1970	E vós, que presenciastes, por benignos, a digressão fatal de meus sucessos sendo amigos, patrícios e parentes imitai-me fiéis na lealdade pois cheguei a merecer o grande nome...
1975	TODOS ...de invicto defensor da liberdade.

[94v]

Fim

1970 *presenciastes*: no testemunho lê-se *presenciaste*.

Comédia nova intitulada

As duas famílias

[1v / 96v]

5

Interlocutores

D. GUSTAVÃO, esposo de Matilde
 D. RODRIGO, esposo de D. Rosaura
 D. ALEIXO, pai de Gustavão
 O CAVALHEIRO HONÓRIO, enredador e amigo de Gustavão
 10 FLORINDO, negociante honrado
 PASCOAL, criado de D. Rodrigo
 JÚLIO, criado da casa do jogo
 D. MATILDE, esposa de Gustavão
 D. ROSAURA, filha de D. Aleixo
 15 JENUÁRIA, criada de D. Matilde
 TOMASINA, inocente plebeia
 Dois cirurgiões que não falam
 Um criado

[2 / 97] *A cena se representa em casa de D. Gustavão.*

20

Vista de sala adereçada de móveis inteiramente arruinados, quebradas as molduras dos painéis do teto, as paredes que figurem estarem sem adorno, enfim, que demonstre que algum tempo havia sido bem guarnecida. A dita sala terá quatro portas.

Ato I

Cena I

25

D. Aleixo e Jenuária, cada um do seu lado.

ALEIXO Já viria este fidalgo? (*Chamando.*) Olá, Jenuária!

JENUÁRIA Bem vindo, meu senhor. Que ordena desta sua criada?

ALEIXO Já veio para casa D. Gustavão?

JENUÁRIA Não, senhor. Desde quarta-feira ao jantar não o tornei a ver.

30

ALEIXO Que faz D. Matilde?

8 *D. Aleixo*: há variação na nomeação desta personagem ao longo do texto entre *D. Aleixo* e apenas *Aleixo*. O nome é regularizado para *D. Aleixo* na indicação de personagens em início de cena, mas mantém-se como no testemunho nos restantes casos.

JENUÁRIA Que faz? Chora, cala-se, vai para o seu oratório, educa os meninos, borda o seu bocadinho e recreia-se em ver os móveis da casa. [2v/97v]

35 ALEIXO Que virtude. Quem havia de supor em Matilde uma tão grande resignação e em Gustavão tanto desgoverno e estultice? Eu fui causa deste casamento e sinto a ruína a que está exposta esta infeliz senhora.

JENUÁRIA Vossa senhoria já sabe que se vendeu a quinta?

ALEIXO Não. Porém, da perda de trinta mil cruzados ao jogo...

40 JENUÁRIA Também não sabe que já se puseram com dono os tremós que estavam na sala das visitas?

ALEIXO Não.

JENUÁRIA E da armação de damasco?

ALEIXO Não sei de nada. Inda hoje chego do campo.

45 JENUÁRIA Pois saiba que os espelhos, alcatifas e, enfim, toda a armação a têm levado de casa com bom ar.

ALEIXO (Que grande filho!)

JENUÁRIA Já não temos onde se veja o penteado, se está bom ou não. Tudo é levar e nada trazer.

50 ALEIXO (Ah, Aleixo, que fizeste? Para que desamparaste este rapaz da tua companhia?) [3/98]

JENUÁRIA Os meus ordenados não sei quando se hão de pagar. Algum dia era muito generoso este senhor, hoje está reduzido à sovina.

55 ALEIXO (Como darei remédio a este precipício? Estou velho e as minhas queixas impossibilitam-me para dar-lhe o castigo que merece.)

JENUÁRIA Vossa senhoria está a falar só? Não se amofine por cousas poucas.

ALEIXO Entro a ver a minha nora. Mas com que semblante poderei apresentar-me à sua vista? Tremo de a ver queixosa. Depressa vou a buscar o pérfido, o ingrato filho e... Porém, Matilde há dias que não a vejo e ficará estimulada sabendo da minha ausência... Mas no
60 entanto acabará de perder-se D. Gustavão. Mísero pai, não sabes o que faças no centro de tantas penas. (*Vai-se.*)

JENUÁRIA E partiu a chorar. Pobre homem. Dotou o filho com palácios, quintas e em dinheiro mais de oitenta mil cruzados e presentemente já não
65 há quintas, foram-se as funções do campo, já não há dinheiro e pelo conseguinte [3v/98v] os espelhos, que é de tudo o que mais sinto. Algum tempo esta casa podia servir-se de graça, hoje nem por um milhão.

Cena II

70 *Pascoal e a dita.*

PASCOAL Dá licença a senhora Jenuária Policarpa?

JENUÁRIA Pode entrar, senhor Pascoal Taumâncias.

PASCOAL Será possível que veja tão benigno o seu agradável semblante?

JENUÁRIA Já entra com as suas lisonjas costumadas?

75 PASCOAL O meu costume é falar verdade.

JENUÁRIA Porém, reparo que sendo verdade o quanto expressa, inda se não tenha desembaraçado a maiores empresas.

PASCOAL Vossa mercê mete-me em confusão. Dar-se-á caso...

JENUÁRIA Como passou a noite a senhora D. Rosaura? Melhor das dores de

80 cabeça?

PASCOAL Inda está de cama. Já agora menos das três horas não se levanta. Mandou-me saber se já tinha vindo o senhor D. Gustavão.

JENUÁRIA Inda não. Isso tem vagar. [4/99]

PASCOAL Olhe, senhora Jenuária Policarpa...

85 JENUÁRIA Reverente serva. (*Faz mesura.*)

PASCOAL Ora, sem cumprimento. Mas parece-me que minha ama e seu amo são dois originais do desgoverno, cada um por seu feitio.

JENUÁRIA Dizei, senhor Pascoal Taumâncias.

PASCOAL Reverente criado. (*Cortesia.*)

90 JENUÁRIA Ora, sem cerimónia. Porém, como ia dizendo, faz-se-me impossível que haja homem tão pertinaz no seu ruim sistema que não o vença as persuasivas de sua esposa, sendo esta adornada dos virtuosos sentimentos como é constituída minha ama, e vá cego precipitar-se, o que pelo contrário acontece a seu amo com a senhora D. Rosaura.

95 Pode haver cavalheiro mais prudente? E também poderá encontrar-se doida maior do que aquela?

PASCOAL Por isso eu tremo de casar. Nada, nada.

JENUÁRIA Nem todas as mulheres são do mesmo génio.

PASCOAL Pouca diferença... [4v/99v]

100 JENUÁRIA Cale-se antes que diga alguma tolice.

PASCOAL Isto é falar sincero.

JENUÁRIA Essas sinceridades não se dizem, e muito menos a mim, que percebo as suas alicantinas.

PASCOAL Ora tomai-vos lá com uma destas.

105 JENUÁRIA Percebo muito bem o que pretende dizer-me. Pode viver descansado que eu não tenho esse génio.

PASCOAL Todavia vossa mercê mostra-se cativada da minha gentileza, hein?...

JENUÁRIA Ai, não diga parvoíces. Aborreço todos os homens e nunca me sacrificaria a suportá-los, pois o senhor D. Gustavão muito bem

110 ocasiona este meu aborrecimento.

PASCOAL E a senhora D. Rosaura o meu desgosto.

JENUÁRIA Isto é bom. Quando saiu de casa trazia já essa perlenga estudada?

PASCOAL Que estudo é preciso para expor quatro palavras?

115 JENUÁRIA Não lhe parece que pouco, quando elas incluem tanto conceito.
 Porém, deu com quem as entende. Não viva desconfiado [5/100] que eu sei muito bem.

PASCOAL Espere, cale-se que se engana. Ouça-me.

JENUÁRIA É bem atrevido. Manda-me calar? Sabe com quem fala? Petulante. Seu andejo, criado de escada abaixo.

120 PASCOAL (Que demónio de mulher é esta!?) Tenha mão e...

JENUÁRIA Tenha mão? Que modo é esse de tratar-me? Mariola! Escória dos asnos, e...

PASCOAL Escória dos asnos? Isto é de mais. Ai, que entende que eu sou algum banana. Saiba...

125 *Cena III*
Os ditos e Matilde.

MATILDE Ai de mim, que funesta imagem é esta que me preocupa os sentidos? Em que horrível pélago vejo ir prófuga a minha ventura. Quem me socorre?

130 JENUÁRIA Senhora, que tem? Sossegue.

MATILDE Ah, Jenuária, agora, não podendo isentar-me do sossego a que todos os mortais vivemos sujeitos, fui assaltada de um [5v/100v] funesto sonho, talvez motivado do excessivo susto que sempre combate meus pensamentos na ausência do querido esposo.

135 JENUÁRIA Deixe essas imaginações, não tenha medo. Coma, beba e diga ao mar que ronque.

MATILDE Quem vive cercada de agonias não pode gozar essa liberdade. Ah, quanto me lembro da inocente vida que desfrutei na companhia de minhas tias no convento. Ali não se ouviam mais que sonoros cânticos. O nosso tempo ocupávamos em tecer capelas, na manufatura de flores, imitando-as na candura, enfim, num trato religioso. Aqui tudo são desgostos, trabalhos e... Mas constância, coração, suportemos o rigor da sorte que algum dia o céu terminará todas estas aflições.

140

145 JENUÁRIA Console-se, sim. Não se lembre do que passou há dez anos e responda a esta lembrança da senhora D. Rosaura, que não sei como tal cousa fez. Pascoal, dá o recado à senhora.

PASCOAL Falem lá à sua vontade que eu não tenho pressa. [6/101]

MATILDE Pascoal, desculpai-me, que não cheguei a ver-vos.

150 PASCOAL Oh, minha senhora. (Que bondade!)

MATILDE Que manda dizer-me Rosaura?

PASCOAL Manda perguntar a vossa senhoria se já veio o senhor D. Gustavão.

MATILDE Dizei-lhe que muito agradecida me deixa a sua lembrança, que D. Gustavão pouco poderá tardar.

155 JENUÁRIA Como sabe vossa senhoria isso, se ignora donde está?
MATILDE É meio-dia e...
JENUÁRIA Também ontem houve meio-dia e meia-noite e nada de novo.
MATILDE Sim, mas... (*Impaciente.*) (Quem sabe onde estará? Ter-lhe-á
sucedido alguma coisa? Valha-me o céu.)
160 PASCOAL Vejam o diabrete da moça o que vai lembrar-lhe. Então, senhora, não
manda dizer mais nada?
MATILDE Não, ide-vos, Pascoal. Mas... esperai. (*A Jenuária.*) Algum dos
criados está em casa?
JENUÁRIA Não, senhora. Andam em alcance do menino perdido. [6v/101v]
165 MATILDE Cala-te.
JENUÁRIA Calar-me? Isso não há de vossa senhoria conseguir de mim. Se deixo
de falar ficamos todos cheios de melancolia.
PASCOAL Inda assim, vossa mercê fala muito. (*Escória dos asnos! Ninguém tal
diz.*)
170 MATILDE Ide, Pascoal, a casa de Raimundo Melpenate saber se lá está
Gustavão. Perdoai-me este incómodo.
PASCOAL Prontíssimo obedeço a vossa senhoria.
JENUÁRIA Vá, que sempre há de ter para umas solas.
PASCOAL (*A moça faz escárnio de mim.*) Sim, senhora, e eu pela lembrança
175 que teve de chamar-me escória dos asnos dar-lhe-ei para uns tacões.
(*Vai-se.*)
MATILDE (*Dar-se-á caso que o matassem por alguma diferença que houvesse
no jogo?*)
JENUÁRIA Em que pensa?
180 MATILDE Retira-te, por piedade to peço.
JENUÁRIA Vossa senhoria...
MATILDE Deixa de tratar-me assim. Não estima distinções quem vive lutando
com a sua [7/102] infelicidade. Já não adornam estas salas aqueles
móveis que demonstravam ostentação. Não observas um mísero
185 destroço? Aqueles quadros que se divisam quase caindo a pedaços,
em que se via patente os prodígios da arte, estas mesmas descarnadas
paredes deixam uma bem clara ideia de como devo ser tratada. De
que serve a nobreza combatida de indigência? O seu esplendor é
apetecido, porém, há de poder sustentar-se. Aquele que desde o
190 berço sempre conheceu riquezas e depois chega a ver-se intruso nas
ruínas da sua adversa fortuna, quanto desejaria ter visto a luz do sol
debaixo de uma humilde choça.
JENUÁRIA Também isso não consegue de mim. Hei de dar-lhe sempre o
tratamento de senhoria e nunca estar calada. Isto é, enquanto houver
195 pão em casa, que em se acabando o provimento então não sei o que
farei.
MATILDE Sossega-te, que ainda possuo algumas jóias.

200 JENUÁRIA Jóias? Também vossa senhoria me conta histórias. [7v/102v] As jóias, que as levou o senhor a semana passada aferrolhadas no bolso da casaca para ir dobrar a orelha à sota.

MATILDE Que dizes? É certo?

JENUÁRIA Se o vi!

MATILDE Talvez as levaria para as mandar alimpar.

205 JENUÁRIA Limpa ficou vossa senhoria desse enfeite. Esqueceu-me de o contar ao senhor D. Aleixo.

MATILDE Já veio da quinta?

JENUÁRIA Há pouco que chegou.

MATILDE Não quis falar-me?

210 JENUÁRIA Esteve indeciso. Conte-lhe as prendas do bom filho, deitou as suas quatro lágrimas e partiu como desesperado.

MATILDE Que fizeste? Para que o mortificaste com tal notícia? Não sabes o seu virtuoso génio? Ah, que certamente morrerá assassinado com esse aviso.

215 JENUÁRIA Pois não havia de saber o que vossa senhoria padece e os bons progressos do filho? Educasse-o melhor. [8/103]

MATILDE O meu afeto merecia-te mais lealdade.

JENUÁRIA Pois eu furto alguma cousa? Não pus tudo no seu lugar? Com licença, ouvi chamar. Já venho. (*Vai-se.*)

220 MATILDE Não sei que faça. Mísera Matilde, qual será o teu destino? Minha cunhada causa admiração o ter tanto desvelo em Gustavão. Será isto originado da costumada ironia do seu génio? Quem sabe? Mas por qualquer motivo que seja, devo mostrar-me obrigada. Triste de mim. D. Gustavão sem aparecer. Valha-me o céu.

Cena IV

225 *Jenuária e a dita.*

JENUÁRIA Senhora, depressa. Está ali um homem que diz trazer-lhe notícia importante.

MATILDE Eu não tenho dependência, nem recebo embaixadas. Dize-lhe que D. Gustavão não está em casa.

230 JENUÁRIA Isso sabe ele pelo que tem dito. [8v/103v]

MATILDE Será criado da casa onde se encontra Gustavão? Sim, depressa vou falar-lhe... Mas, quem sabe?

JENUÁRIA A ama do menino parece que o conhece pois há meia hora que está falando com ele a respeito da sua terra.

235 MATILDE Dize-lhe que entre. Não sei que me vaticina o coração. (*Vai-se Jenuária.*)

Cena V
Jenuária, Júlio e a dita.

JENUÁRIA Pode entrar.

240 JÚLIO Sou criado de vossa senhoria. (*Cortesia.*)

MATILDE Que pretendeis?

JÚLIO O senhor D. Gustavão...

MATILDE Onde está?

JÚLIO ... me deu esta chave da sua papaleira para que vossa senhoria sendo

245 entregue dela me desse uma bolsa que guarda a mesma chave e tem dois mil cruzados.

MATILDE E donde está D. Gustavão?

JÚLIO Ele deu-me esta ordem e não me ordenou [9/104] mais nada.

MATILDE Não me entendeis. Pergunto-vos onde fica agora meu esposo.

250 JÚLIO Se esse é o dinheiro que hei de levar, pode vossa senhoria entregar-me a chave.

JENUÁRIA Ai, vossa mercê é muito casmurro.

JÚLIO Sou criado e dou o recado que me intimam.

MATILDE (Que é isto, justo céu? Que desusado movimento é este com que

255 pretende arrancar-se-me do centro do meu peito o coração? Estou indecisa em determinar o que deverei fazer neste caso. Matariam Gustavão e roubando-o... Porém, como se assinala a quantia do dinheiro? Sim, é justo cumprir os seus preceitos.) Bom criado, demorai-vos um instante que já venho. (Soberano Deus, terminai-me

260 tantos sustos.) (*Vai-se.*)

JENUÁRIA (Ora este machacaz não há de lograr-me. Com ideia examinarei donde está o senhor.) Menino, vossa mercê é desta cidade?

JÚLIO Não, senhora.

JENUÁRIA Que terra é a sua? [9v/104v]

265 JÚLIO Toda a terra é minha pátria.

JENUÁRIA Como é a sua graça?

JÚLIO Seu venerador.

JENUÁRIA Não sei onde vi já a vossa mercê. Diga-me, não é de casa de Roberto Trufaldino?

270 JÚLIO Não conheço.

JENUÁRIA Assim vossa mercê me conhecera, que há muito tempo reduziria a finezas toda essa isenção.

JÚLIO Vossa mercê tem vontade de conversar?

JENUÁRIA Inda entra em dúvida? Desde que o vi em casa de Roberto, para logo

275 fiquei cativa da sua gentileza. Não responde?

JÚLIO Moita.

JENUÁRIA Já se não lembra?

JÚLIO (Fala até rebentares.)

JENUÁRIA Vossa mercê não é copeiro?

280

JÚLIO Não senhora, eu não mexo na copa.

Cena VI

Os ditos e Matilde, que trará uma bolsa com dinheiro.

MATILDE É verdade quanto dizeis. Aqui tendes [10/105] o dinheiro. Podeis levá-lo a Gustavão e assegurai-lhe que o espero ansiosa.

285

JÚLIO Fico para servir a vossa senhoria. (*Vai-se.*)

JENUÁRIA Sempre levou o dinheiro?

MATILDE Pois não!

JENUÁRIA Bom fora que o tal moço levasse já a cama antes que volte por ela.

MATILDE Cala-te, Jenuária. Ele é senhor, dispõe desta casa como sua.

290

JENUÁRIA E o seu dote?

MATILDE Com ele comprei o amor de Gustavão.

JENUÁRIA Pois comprou boa fazenda. Adiante. Disso não quero falar mais. O que me diz vossa senhoria à lembrança de sua cunhada?

MATILDE Fez o que devia.

295

JENUÁRIA O que devia? Devagar com isso. O que devia era subir dois degraus, visto assistir na mesma escada e vir a consolá-la.

MATILDE Se está doente...

JENUÁRIA Para que são essas desculpas? Pode ser que esteja agora murmurando rijamente de vossa senhoria. [10v/105v]

300

MATILDE Tomara que viesse Gustavão, que por ora é todo o meu cuidado.

JENUÁRIA Sem dar fim àquele resto que levou agora o moço não se deixa ver.

MATILDE Se soubesse onde estava...

JENUÁRIA Do moço não obtive nada. As amizades, os amigalhões é que o têm deitado a perder. E que me diz do cavalheiro Honório? Que tal enredador!

305

MATILDE Não torno culpa a alguém do seu desarranjo, consolo-me com o meu destino.

JENUÁRIA E que me diz da licenciada de Beatriz, que anda passando as novidades? Seu mano já cá não vem.

310

MATILDE Está na quinta. Mas sinto gente, e...

JENUÁRIA Eu venho. (*Vai-se.*)

MATILDE Se fosse Gustavão...

JENUÁRIA É o senhor Honório. Não pode escusar-se, que já entra.

Cena VII

Honório e as ditas.

315

HONÓRIO Senhora D. Matilde, seu reverente [11/106] escravo. Não posso sossegar estando ausente da vossa estimável companhia.

MATILDE Sua veneradora. Chega cadeiras.

JENUÁRIA Prontíssima. (*Chega cadeiras.*)

320 HONÓRIO Agora me apartei do senhor D. Gustavão porque entendi que a minha companhia o incomodava.

JENUÁRIA (Se agora fizesses o mesmo, também acertavas.)

MATILDE Meu esposo tem em que se ocupe. Os negócios o proíbem muitas vezes da boa sociedade.

325 HONÓRIO E os de que presentemente ia encarregado eram muito importantíssimos.

MATILDE Melhor é padecer diligenciando que utilizar-se do descanso entregando-se à ociosidade.

HONÓRIO Muitas vezes há certas paixões amantes que...

330 MATILDE Para o discurso de que estamos tratando são muito alheios esses termos.

HONÓRIO Mas para o meu pensamento vêm coerentes. [11v/106v]

MATILDE Como não me importa inquiri-lo suplico-vos que mudeis de conversação.

335 HONÓRIO O vosso amor não é correspondido.

MATILDE Enganai-vos, senhor. Gustavão corresponde-me fiel.

HONÓRIO Porém, se eu vos disser que tem objeto a quem consagra ablações e que provavelmente há de ser a vossa ruína, que me direis?

MATILDE Eu estimo tudo quanto for do seu gosto.

340 HONÓRIO (Não sei como hei de obrigá-la a querer-me bem. Enfim, continuemos o enredo.) Senhora D. Matilde, a vossa prudência nada poderá conseguir neste particular.

MATILDE A minha prudência, senhor Honório, depois de vencer o vosso ruim método de falar, não teme destruir os mais obstáculos que se lhe opuserem. Se o que tendes exposto foi o motivo que vos obrigou a visitar-me, permiti que me ausente, pois tenho em que empregar o tempo que perco em atender-vos. (*Levanta-se.*) [12/107]

345 JENUÁRIA (Ora toma, borrachão de embustes.)

HONÓRIO Senhora, insultais-me sem dar-vos causa. O zelo do vosso descanso, as desordens que podem acontecer-vos originadas da nova amizade do senhor D. Gustavão com Lucinda, enfim...

350 MATILDE Se entendeis que me serve de desgosto essa correspondência, enganais-vos.

HONÓRIO Essa complacência de ânimo demonstra...

355 MATILDE O quê, senhor?

HONÓRIO Tem vindo visitar-vos o senhor Florindo? (*Rindo-se.*)

MATILDE Ontem à tarde estive nesta casa. A familiaridade de vizinho concede o frequentá-la com eficácia.

353 *enganais-vos*: outra hipótese de leitura seria *enganai-vos*.

HONÓRIO E também a paixão de...
 360 MATILDE E que reparo fazeis das visitas de Florindo?
 HONÓRIO Eu só me lembro desse cavalheiro quando estou convosco.
 MATILDE E que motivo tendes para essa lembrança?
 HONÓRIO Falemos de outra cousa.
 MATILDE Perdoai-me, haveis de concluir o que [12/v107v] principiaste a dizer.
 365 HONÓRIO Como assim o quereis, atendei-me. Eu, senhora D. Matilde, há muito tempo que vivo enamorado da vossa formosura e sempre...
 (*D. Matilde se retira acelerada.*) Porém... Ausentais-vos? Assim me tratais?
 JENUÁRIA A semelhantes razões, semelhantes respostas.
 370 HONÓRIO Esta injúria eu prometo que vos custe cara.
 JENUÁRIA (*Muito colérica.*) Ó senhor, essas ameaças vá lá fazê-las à rua e não se atreva a levantar a voz nesta casa.
 HONÓRIO Tu estás também comprada? És parcial nestes amores? Bem, eu te mostrarei brevemente o fim que tem essa correspondência.
 375 JENUÁRIA Que atrevimento é este? Assim com esse desafogo se anima a testemunhar falsidades? Não adverte que sou uma criada honrada? Pois saiba que se não tiver boa língua eu o [13/108] hei de ensinar.
 HONÓRIO Oh, que hás de fazer?
 JENUÁRIA Que hei de fazer? Essa é boa. Vossa mercê não sabe que por dinheiro se dá muita pancada? Pois advirta que ainda que eu cuide de servir
 380 um ano de graça vossa mercê há de ser derreado. Veja se percebe esta linguagem. (*Vai-se.*)
 HONÓRIO A tal criadinha é viva como um raio. Florindo todos os dias vem a esta casa, de todos é tratado com atenção. E muito mais de Matilde.
 385 Sei que o desprezar-me é porque vive dele enamorada. Pois juro que hei de contá-lo a Gustavão. Mas eis que chega Florindo, eu o dissera.

Cena VIII

Florindo e o dito.

390 HONÓRIO Amigo, vinde, que chegais a bom tempo.
 FLORINDO Fazia-se-vos precisa a minha assistência?
 HONÓRIO (*Com ironia e chasqueando.*) Para consolar D. Matilde que em deixando de ver-vos morre de saudades. [13v/108v] Em uma palavra, não tem alegria.
 395 FLORINDO Pois sou dotado de tanta graça que a obrigue a esse excesso?
 HONÓRIO Esse disfarce entre amigos é bonito.
 FLORINDO Senhor, basta de gracejar.
 HONÓRIO É gracejar o dizer a verdade?

400 FLORINDO Hoje tive notícia que me procuraste. Senti não estar em casa para receber a vossa visita, mas bem sabeis a minha vida que é sempre labutar com negócios os quais me privam o tempo que podia ter para a comunicação.

HONÓRIO Ela sempre vos tem grande amor.

405 FLORINDO Ela? Quem é essa ela?

HONÓRIO A pessoa.

FLORINDO Não vos entendo, e permiti-me licença, que tenho que falar a D. Gustavão. (*Partindo para dentro.*)

HONÓRIO Ele não está em casa, mas...

FLORINDO Muito obrigado. (*Parte para o outro lado.*)

410 HONÓRIO Vinde cá, aonde ides?

FLORINDO Onde me parece. (*Partindo.*)

HONÓRIO Esperai que tenho que declarar-vos... (Com [14/109] disfarces comigo?) Quereis deixar D. Matilde sem lhe dizerdes adeus? Amigo, eu sou de segredo. Inda agora a criada me disse que se vos encontrasse, vos dissesse que viésseis cá pois o senhor

415 D. Gustavão...

FLORINDO A criada quis experimentar o vosso merecimento.

HONÓRIO Eu sou de segredo, a amizade que vós tendes é bem notória e ...

FLORINDO Senhor Honório, se até aqui disfarcei com prudência a vossa maledicência, agora vos darei a resposta que mereceis. Vinde

420 comigo. (*Partindo.*)

HONÓRIO O amor faz a um amante parecer-lhe que os mais que são tolos ou cegos. Tudo isso é paixão que vos domina. E sois tão indiscreto que me desafiais por semelhante motivo só por tereis a vanglória de

425 namorado? Ah, ah, eu me rio de semelhante estultice.

FLORINDO Não façais impacientar-me, pois esquecer-me-ei... [14v/109v]

HONÓRIO Bonito menino, fazei-vos conhecido. Vamos mais um bocado de fúria com dois passos atrás para amotinar a vizinhança. Ah, ah, ah, isto motiva o riso. Mas, enfim, essas ameaças para um amigo de

430 segredo...

FLORINDO Que segredo? Que amigo?

HONÓRIO Perdoai-me, isto é falar, e se entendesse que nisto podia ofender-vos nem dava sequer uma palavra neste particular, pois estimo os amigos e eu, que sou de segredo, posso dizer-vos quatro graças.

435 FLORINDO Podeis gracejar sem ofender o decoro de uma dama honesta e o dever de um negociante honrado? Desse vosso génio há muitos que intentam dizer chufas maculando com agras expressões e desabonados termos os desmanchos da fortuna, a baixeza dos

413 *dizerdes*: no testemunho lê-se *dizeres*.

415 *viésseis*: no testemunho lê-se *viéces*.

440 nascimentos e o esplendor do crédito. E com estas desenvoltas
práticas pretendem fazer públicos os seus juízos, mas quanto se
enganam, porque nos mesmos [15/110] que os atendem se lhes
observa rirem-se do desembaraço e criticarem-lhe a maledicência.
Oh, senhor Honório, quanto me alegraria se vós não entrásseis em o
445 número destes perversos, pois não haveria estímulo para eu ter a
confiança de corrigir-vos, nem vós a petulância de ofender-me.

HONÓRIO Amigo, por mulheres não aceito desafios.

FLORINDO Calai a boca e sabeis...

Cena IX

D. Gustavão e os ditos.

450 GUSTAVÃO Que dissensões são estas, meus senhores?

FLORINDO Amigo, agora cheguei a procurar-vos por motivo daquele negócio.

HONÓRIO O senhor Florindo é exato observador dos preceitos que lhe intimam.

455 GUSTAVÃO Reconheço o quanto lhe sou devedor. Amigos, ontem não me foi o
jogo favorável. Porém, hoje venci o impossível da minha [15v/110v]
contrária fortuna.

FLORINDO Ganhaste?

GUSTAVÃO Sim, trezentas moedas.

HONÓRIO (*À parte a Gustavão.*) (Foste a casa de Lucinda?)

GUSTAVÃO (*A Honório.*) (Temos outra empresa melhor.)

460 HONÓRIO (*O mesmo.*) (Conquista mais fácil?)

GUSTAVÃO (Veremos.)

FLORINDO (Terrível falador, quanto me aborreces.) Senhor D. Gustavão, sabe
que de algum modo suspendi o furor de Rodrigo Brasque na penhora
do casal e quinta.

465 GUSTAVÃO Sim, fico-vos muito obrigado.

FLORINDO Agora ser-vos-á preciso...

GUSTAVÃO Falaremos nisso com mais descanso. Deixai-me por ora em
liberdade, que tenho que participar ao senhor Honório.

470 FLORINDO Oh, é amigo de todo o segredo. Com vossa licença. (Receio que este
tratante urda algum enredo em meu dano.) (*Vai-se.*)

HONÓRIO Que temos de novo?

475 GUSTAVÃO Ouvi: por acaso os dias passados fui ao campo e de passagem vi uma
[16/111] afilhada de meu pai que é um prodígio de formosura,
porém, muito inocente. A tal menina está na companhia de uma tia
casada com um pobre jornaleiro, porém, bastante zeloso e
rústico, e embaraça o poder ir visitá-la e também mo proíbe o
grande receio que tenho de encontrar-me lá com o secante de meu

443 *entrásseis*: no testemunho lê-se *entráses*.

480 pai. Sem declarar-lhe quem eu era, comovido de fingida compaixão
 lhe expus a grande fortuna que se lhe oferecia em ser admitida em o
 número das criadas da Condessa de Bembipolle. Ficou transportada
 de alegria com esta notícia, de sorte que fui obrigado a responder-lhe
 que de tarde a iria buscar em uma carruagem o viador da casa da dita
 condessa. Com que, estimado amigo, eu estou determinado a tirá-la
 485 daquela humilde habitação, mudando-a para outra mais digna da sua
 beleza. Vós, que sois ótimo para estas empresas, podeis
 desempenhar-me. Ali [16v/111v] à porta tendes uma sege de aluguel,
 utilizai-vos dela e mal que seja noite fazei-a conduzir para aquele
 gabinete que está logo imediato ao meu escritório, do qual vos
 entrego a chave e também esta da porta do jardim que dá passagem
 490 para aqueles apartamentos, livre de sujeição. Se não estiver em casa,
 ocultai-a como vos tenho dito. Usai de toda a cautela. O nome do tal
 jornaleiro é Felipe Rapino. Assiste logo vizinho à Fonte Bela. Por
 quem sois, não vos dilateis. Ide, ide, não percais tempo.

HONÓRIO Bem sabeis quanto sou vosso amigo. Apresso-me à diligência... Mas
 495 antes de ausentar-me desejava dizer-vos...

GUSTAVÃO Falai.

HONÓRIO De sorte que...

GUSTAVÃO Explicai-vos.

HONÓRIO Enfim, com bastante mágoa do meu coração estou precisado a
 500 dizer-vos que mandeis a senhora D. Matilde para o campo [17/112]
 assistir longe da vossa companhia, pois sei que não a merece sem
 que se esqueça de... enfim, fragilidades, fragilidades.

GUSTAVÃO (*Acelerado.*) Que me dizeis, Matilde é infiel?

HONÓRIO Quê? Que é isso? Prudência, amigo, as coisas fazem-se com sossego
 505 e sem motim.

GUSTAVÃO Juro ao céu... Pérfida, ingrata. Contai-me tudo que se fermenta em
 meu desabono.

HONÓRIO Só prometendo de não declarares quem vo-lo disse.

GUSTAVÃO Prometo e juro pelo crédito de um cavalheiro honrado.

510 HONÓRIO Com essa segurança poderei dizer-vos que este Florindo que há
 pouco tempo se retirou será o motor da vossa ruína se por ora não
 pondeis cobro nas suas visitas.

GUSTAVÃO Florindo, um dos meus maiores amigos? Florindo? Quê? Oh, céus!

HONÓRIO Nem todos têm a minha conduta. Isto não tem que pensar. Se tendes
 515 as vossas [17v/112v] quintas embaraçadas, mandai-a para a minha
 casa de campo. Estará com minha irmã. Lá tem criadas e escusa-se a

480 *Condessa de Bembipolle*: remete para ao título da ópera *La contessa di Bimbinpoli*, drama jocoso, da autoria de Giovanni Bertati (libretista e compositor, 1735-1815), estreada no Carnaval de 1772 em Veneza e apresentada em Lisboa, no Teatro da Rua dos Condes, no Carnaval 1773.

508 *declarares*: no testemunho lê-se *declarareis*.

levar essa que vos serve que é a espia do bom haver de Florindo e parcial de todos os amores.

GUSTAVÃO Bem está, deixai-me pensar o que deverei fazer.

520 HONÓRIO Estas cousas tem pouco que considerar. Rapidamente se deve dissipar um tronco que vicia o todo de uma robusta árvore. Segredo e prontidão é o que precisais neste caso e nada de tristeza, que é fazer com que vos acreditem por suspeito. Eu bem sei que pode passar por moda o haverem chichisbéus. Se estivéssemos em Paris, em Turim, 525 Viena de Áustria ou outra corte destas famigeradas seria defeito que estranhássemos os seus costumes, porém, nesta... Amigo, sou vosso escravo. (*Vai-se.*)

GUSTAVÃO Poderá haver no mundo homem mais infeliz? De que me serve a vida sujeita [18/113] a tantos danos? Mas se até no jogo experimento 530 a minha pouca fortuna. Vejo-me reduzido a mil empenhos. Mas este em que me vejo flutuando procedido pela infiel Matilde... (*Senta-se em uma das cadeiras.*) ... merece desagravo. Matá-la-ei. Sim, deste punhal será despojo infame, desta sorte é que obtenho satisfação do meu crédito. Mas, ai de mim, sem o menor exame a tanto me 535 animo? Ela vem. Não quero aparecer-lhe, já não merece ver o meu semblante.

Cena X

Matilde, e o dito, ao bastidor.

MATILDE Amado esposo...

540 GUSTAVÃO Falsas expressões de um peito simulado. Eu te detesto. (*Fecha-a rapidamente.*) É verdade que nunca mereceu Matilde todo o meu amor, mas não era inteiramente objeto do meu ódio. Agora... tremo de o proferir, todas as fúrias não podem conservar em si tanto rancor [18v/113v] quanto eu a ela lhe conservo. Amigo ingrato, este é o 545 encanto das tuas doces falas? Este é o zelo dos meus bens que tanto me protestavas?... Ah, eu estou enganado. Florindo não pode ofender-me, tendo-lhe conhecido demonstrações de muito diferente carácter. Mas Honório afirma que... Que é o que afirma Honório? (*Muito colérico.*) Estou vacilante, não sei a que me resolva.

550 *Cena XI*

Pascoal e o dito.

PASCOAL Vossa senhoria já está em casa? Isso é o que parece bem. Tenho andado a procurá-lo e...

GUSTAVÃO Indigno, parte da minha vista. (*Dá-lhe.*)

555 PASCOAL Perdeu, vamo-nos safando.

GUSTAVÃO Dize a Rosaura que venha cá.

PASCOAL Sim, senhor. (Quer dinheiro emprestado.) (*Vai-se.*)

GUSTAVÃO Examinarei de minha irmã se é certo o aviso de Honório. Não sei que faça. Estou louco. Tirano destino, uma vez deixa que [19/114] respire.

560

Cena XII

Rosaura e o dito.

ROSAURA Bem contra minha vontade venho à vossa presença, pois o génio intrigante de Matilde me desvia de incomodar-vos.

565

GUSTAVÃO Querida irmã, deixai esses pontinhos quiméricos, para nós escusam-se cerimónias.

ROSAURA Não diz isso a bela Matilde. Mas a minha sinceridade tem sido causa de adiantar a ofender-me. Que lhe pertence examinar todas as noites se eu venho da comédia, da conversação ou donde me parece? Embaraço-me com as suas amizades? Beatriz tem-me certificado do quanto seria melhor que fosse ignorante.

570

GUSTAVÃO Poderá ser que muitas vezes não seja mais que um simples acaso esse modo [19v/114v] de examinar e não malicioso.

ROSAURA Não pode suportar que me sirva o cavalheiro Honório, rebenta de inveja, murmura quanto pode a este respeito, e eu só devo crer por sinceras as visitas de Florindo.

575

GUSTAVÃO Florindo visita-me a mim e...

ROSAURA Porém, na vossa ausência, madama não deixa inútil a sua assistência.

580

GUSTAVÃO (Beba-se todo o veneno.) A lei da civilidade assim manda. Nem a Florindo o dominam infames pensamentos, nem tão pouco penso acreditar Matilde ré de menor crime.

ROSAURA Sim, fiai-vos nisso. Está feito, quero ceder a quanto dizeis. Mas para que julga temerariamente do procedimento dos mais? Veja embora no cristalino espelho o brilhante de suas ações, porém, não empreenda tirar o aço àquele onde eu pretendo ver as minhas.

585

GUSTAVÃO Beatriz poderá enganar-vos. Não será [20/115] verdade.

ROSAURA Sim, tudo é falso. Eu, graças ao céu, vejo muito bem e ouço melhor. Nestes dias que não vieste a casa não sentia mais que um horrível tropel pela escada. Examinando-o era Florindo que entrava umas vezes e outras que saía.

590

GUSTAVÃO (Constância, coração, por um pouco debilita teus furiosos impulsos.) Florindo trata das minhas demandas e comigo uma intrínseca amizade. Como ignorava aonde estivesse, viria como fiel amigo a sossegar Matilde do cuidado e saber se já teria vindo.

595

600 ROSAURA Ah! Ah! Ah! (*Rindo-se com grande ironia.*) Sossegar aquela menina que não pode estar uma hora ausente do marido? Ah! Ah! Ah! Ora sempre sois muito bom homem. Só eu não obtive um esposo com o génio como o vosso, obtive um casmurro que me tem reduzido a

605 ética. Retirou-me as conversações em casa e fora de casa. Pouco a pouco quer desterrar-me de toda a [20v/115v] sociedade. Porém, castigo-o excelentemente: vou a visitar alguma daquelas senhoras do seu agrado, daquelas governantas de casas que trazem um molho de chaves presas por uma cadeia à cintura, que se assentam em

610 estrados, a coser como doidas e, enfim, daquelas que não sabem fazer um cumprimento nem conhecer o que é sota, ás ou valete, dilato-me com alguma destas boçais um quarto de hora e depois abalo para onde me parece. Com o meu dote julgo que comprei a minha liberdade e não o viver encarcerada.

GUSTAVÃO Matilde despreza todas essas sociedades, está sempre aplicada ao ministério da sua casa e... (*Ah, quanto oiço parece-me ser ilusão.*)

ROSAURA Está bem servida. Observai e depois compreendereis se é fabuloso ou certo quanto disse. Mas deixemos este discurso. Dizei-me, podereis emprestar-me trinta moedas? [21/116]

615 GUSTAVÃO Sim, prontamente. Hoje ganhei trezentas e...

ROSAURA Grande acaso.

GUSTAVÃO Estava bem assassinado. Já havia mandado buscar a casa dois mil cruzados, porém, no entanto que chegou o moço com a dita quantia desforrei-me e ganhei a parcela que vos disse.

620 ROSAURA Eu ando de perda de cem peças, porém, nem sempre esta há de continuar.

GUSTAVÃO Em quanto apontava ganhava à banca, agora que a faço quase sempre fica de perda. (*Dá-lhe o dinheiro.*) D. Rodrigo não está em casa?

625 ROSAURA Foi para o campo tomar ar, que padece de flatos na cabeça. Queria levar-me consigo, porém, não o consegui. Matilde e Rodrigo são bem irmãos. Ambos sonsos e simulados. Estes bons haveres deviam separar-se da nossa companhia.

Cena XIII

630 [21v/116v] *D. Aleixo e os ditos.*

ALEIXO (*Que vejo? Já está em casa. Descansa, aflito coração.*) Filho que é isto, que desordem é esta? Onde tens estado?

GUSTAVÃO Meu pai, urgente motivo me obrigou a ir fora da terra. Vossa senhoria chegou bom da quinta?

635 ALEIXO Sim, porém, mal que cheguei, logo me senti doente.

ROSAURA Sinto que vossa senhoria não se restaurasse da saúde, pois...

640 ALEIXO Obrigado, minha filha, sei o quanto vos devo. Logo falaremos. Gustavão não sei que pudésseis ter motivo que chegasse a obrigar-vos a tão grande ausência sem o fazêreis ciente à amável esposa.

ROSAURA Em cuidado a amável esposa? (*Rindo-se.*) Ah! Ah! Ah!

ALEIXO Nem todas têm o vosso génio. Rosaura, logo falaremos.

645 GUSTAVÃO Disseram-me que estavam para penhorar-me a minha quinta e o casal de Rampine. [22/117] Fui logo inopinadamente a falar a Sílvia Brasque a pacificá-lo de algum modo, pois senti muito esta notícia.

650 ALEIXO E quem tem sido causa dessa violência? Não tem sido o vosso pouco governo? Os desmanchos de uma vida irregular? Pois se tendes motivado a ruína admirai-vos de um pequeno ameaço que esta representa? Ah, deixai de tratar-me com enganos. Eu sei os progressos das vossas aventuras. Em casa de Monsieur Trufaldino tendes estado estes três dias, acabando-vos de perder. O jogo, o jogo, a amizade de Lucinda e de outras Lucindas também fazem com que chegue a ver esta casa neste miserável estado. O desordenado dela bem demonstra o vosso excelente regímen. Estes foram os frutos

655 daqueles documentos que vos dei? Ah, Gustavão, Gustavão. (*Querendo disfarçar.*)

ROSAURA Gustavão é quem há de cuidar no conserto das molduras desses quadros? É quem [22v/117v] há de retocar as pinturas? E sacudir os tetos? (*Rindo-se.*) Ah! Ah! Ah!

660 ALEIXO Rosaura, logo falaremos.

GUSTAVÃO Senhor, que eu me veja reduzido a indigências depois de ter-me visto cercado de abundâncias, não me admira. É certo que o jogo me tem arruinado, enfim, que sou um todo de maus costumes. Suportarei com resignação aqueles desprazeres que originam o meu gosto,

665 porém, o ver-me ofendido... (Ah, meu pai, eu não posso explicar-me.) Luto em diversos pareceres. Constranjo o meu furioso génio e não podendo mais vencê-lo sabereis o efeito de minha infausta sorte.

ALEIXO Filho, declarai-me o vosso desgosto, sou vosso pai e desejara sossegar-vos.

670 GUSTAVÃO (*À parte ao pai.*) (Examinai a conduta da minha família, não tenho mais que dizer-vos.)

ALEIXO A vossa família segue os documentos de uma virtuosa senhora que a rege.

675 ROSAURA Virtuosa senhora? (*Rindo.*) Ah! Ah! Ah! [23/118]

ALEIXO Rosaura, logo falaremos. Ah, já sei: estás seduzido por alguns embustes de vossa irmã e da senhora Beatriz que são opostas ao

652 a amizade: no testemunho lê-se amizade.

680 honrado procedimento de Matilde. Que estulto. E dais-lhe crédito. Infeliz pomba que vieste cair nas garras destes esfaimados devoradores. Eu te compadeço. Merecéis, dizei, uma esposa de tão sublimes qualidades como aquela com que o céu vos dotou? Não vos envergonhais de destruir-lhe os seus bens tendo-a exposta a tantas misérias? Faltando-lhe... Ah! Mudai de pensamento, conjecturai diferentemente do seu proceder.

685 GUSTAVÃO (Sinto a ouvir estas persuasivas em meu peito um sobrenatural abalo que me obriga a acreditá-las. Sim, sim, estarei enganado.)

ALEIXO Ficas pensativo? Isto é a verdade, meu filho.

Cena XIV

Júlio e os ditos. [23v/118v]

690 JÚLIO Senhor D. Gustavão...

GUSTAVÃO Júlio, que intentas?

JÚLIO Receba vossa senhoria esta carta e veja que espero resposta.

GUSTAVÃO (*Para os que estão na cena e lê.*) Com vossa licença.

695 ROSAURA Já sei que vossa senhoria estima muito mais o genro e nora do que os filhos, pois estes praticam só desacertos e aqueles ações de grande virtude.

ALEIXO Aí podereis coligir a fealdade dos vossos erros, que fazem com que escureça o amor que vos tenho e o quanto se diferenciam do vosso os portamentos de Rodrigo e Matilde.

700 GUSTAVÃO Sim, eu vou. Meu pai, como vos dilatais, logo falaremos. (*À parte a Rosaura, e Aleixo se impacienta.*) (Rosaura, os parceiros me avisam que trazem mais dinheiro. Convém não perder esta ocasião.)

ROSAURA (Sim, ver-nos-emos à noite em casa de Lucinda.)

ALEIXO Que modo é esse? Inda sou D. Aleixo. [24/119] Inda tenho valor

705 para ensinar-te.

GUSTAVÃO Senhor, negócio preciso pede que me retire.

ALEIXO Já que não mereço a confiança de comunicar-mo deves ponderar que estou presente, que sou teu pai e que deves pedir-me licença.

GUSTAVÃO É certo que assim devia praticar, porém, esta carta deixou-me

710 bastante alucinado, e...

ALEIXO Parta, senhor.

GUSTAVÃO Obedeço, senhor. Com licença de vossa senhoria. (*Vai-se.*)

ALEIXO Agora nós. Rosaura, dizei-me aonde está vosso esposo.

ROSAURA Foi para o campo divertir-se.

715 ALEIXO E vós ficastes em a corte tratando dos negócios da casa?

715 em a corte: no testemunho lê-se em corte.

ROSAURA O divertimento do campo tem seu tempo, sem sociedade não pode suportar-se.

ALEIXO Porém, em companhia do cavalheiro não é sem sabor?

ROSAURA Certamente, convidei o cavalheiro Honório, [24v/119v] a Lélío, a Fabrício, a Sílvio, a Bertolino, a Gusmão, a Tibério e nenhum quis acompanhar-me.

ALEIXO Porém, vosso esposo foi só?

ROSAURA Oh, não lhe faltarão companhias.

ALEIXO Também eu julgo que vós brevemente haveis de ficar bem acompanhada. Ouvi esta carta que ele me enviou. (*Lê.*)
 «Estimadíssimo senhor D. Aleixo, sei o quanto há de penalizar a vossa senhoria esta notícia, mas eu vejo-me obrigado pelo meu crédito a evitar algum precipício. Vossa senhoria sabe muito bem o quanto se afasta dos meus ditames minha esposa. Não tem sido bastantes admoestações, nem o vedar de minha casa a juntamentos. Estou determinado a conduzi-la por um superior decreto que espero obter para uma clausura. Vossa senhoria desculpe-me este desígnio, porém, a minha honra assim o pede. Quinta de Belflor, etc.»
 Enão, o que vos parece? [25/120] Quereis reformar-vos de vida ou sujeitar-vos a uma pública satisfação tão vergonhosa para vós quanto para mim? Estes são os alívios que reservais para a minha velhice? Assim consolais a este pobre velho?

ROSAURA Senhor, Rodrigo está determinado a matar-me. Não tem razão de tal premeditar! Que maior encerramento que o em que estou metida? Matilde é quem me faz tanto bem, é quem lhe mete na cabeça esses delírios. O céu lhe pagará.

ALEIXO Matilde não fala das vidas alheias.

ROSAURA Logo, eu sou a que falo? Pois inda que fale não digo metade do que é.

ALEIXO Que dizes, insolente? Atreves-te a maldizer do honesto procedimento de Matilde? Que tens que dizer-lhe?

ROSAURA Seu marido que o diga.

ALEIXO Atendei primeiro ao que diz vosso esposo. Eu sou o fiscal das vossas ações. [25v/120v] Irei suplicar a D. Rodrigo que suspenda o desígnio em que está, vendo eu primeiro a vossa emenda. Filha, não me mateis de desgostos. Lembrai-vos dos costumes com que vos criei. Não permitais abreviar-me os dias que me restam de vida. Recordai-vos das fadigas que tive para condecorar-vos e enriquecer-vos. Três vezes surquei os embravecidos mares, batalhei contra inimigos, vi a morte ante meus olhos. Seis vezes trouxe pelo campo de batalha, presos pelos cabelos, muito inimigos sustentando-os na esquerda mão e na outra com a vibrante espada abri o caminho para a fuga. Este corpo não tem sido mais que um objeto de golpes

760 que valeroso tenho recebido. E para quê? Para honrar-vos com os
empregos que obtive do meu soberano. E abusais tanto deste meu
desvelo? Tudo tendes desprezado: educação, riqueza [26/121] e
honra. Tudo, tudo tendes perdido. Oh, santas leis da modéstia,
765 infundi naquele coração algum sentimento de tão grande perda. Esta
amizade de Honório, que não duvido que seja sincera, é o maior
objeto de toda a murmuração. Vós censurais Matilde inocentemente
para colorir a vossa desenvoltura, porém, lembrai-vos que a verdade
distingue-se da mentira.

ROSAURA De outro modo esperava que me tratásseis. Reconheço que o serdes
770 pai vos franqueia a liberdade de falar-me assim. Mas, contudo, em
pontos tão delicados, eu sei o que me está bem e hei de convencer a
tanto impostor que faz de mim semelhante conceito, porém, nunca
cedendo das minhas amizades, que seria fazer o falso verdadeiro.

ALEIXO Bem, eu vou para a vossa companhia enquanto não chega Rodrigo
da quinta. [26v/121v]

775 ROSAURA Fazei o que vos parecer, porém, eu vou logo para casa de Lucinda.

ALEIXO Não ireis, certamente.

ROSAURA Está bem, está bem. Não hei de ir? Lucinda é Honório?

ALEIXO Não é Honório, mas é Lucinda. Rosaura, adverte que eu fui soldado,
e sei o que é o mundo.

780 ROSAURA Vossa senhoria por ter sido soldado desconfia de todo o mundo.
Todos são maus?

ALEIXO Filha, essa visita que ides fazer a Lucinda por que não a mudais para
Matilde? Talvez que inda não lhe falásseis e estais aqui.

ROSAURA Com semelhante pessoa não pretendo conversações.

785 ALEIXO Ora pois, vinde até cá.

ROSAURA Perdoai-me, senhor, não posso obedecer-vos. Repugna-mo o meu
gosto, e este o estimo muito mais que outra alguma cousa. Falai-lhe
vós que estimais a doçura das suas palavras. Porém, [27/122] adverti
que não só dos Honórios se murmura, também se diz muito mal dos
790 Florindos. (*Vai-se.*)

ALEIXO Esperai... Mas ausentou-se. Não só dos Honórios se murmura,
também se diz muito mal dos Florindos? Que misterioso falar é este?
Eu me vejo metido no empenho de reduzir à boa união estas duas
famílias, porém, julgo ser difícil empresa. Estão muito rebeldes estes
795 perversos. Enfim, a justiça, razão e a prudência serão o meu norte.
Eles me guiem e façam com que chegue a conseguir o fim dos meus
projetos. (*Entra para o interior da casa.*)

768 *serdes*: no testemunho lê-se *ser de*.

Ato II

Cena I

800

O cavalheiro Honório conduzindo a Tomasina.

HONÓRIO Por este sítio podemos entrar sem sujeição. Vinde, bela menina, não tenhais medo, que hoje haveis de ser esposa daquele [27v/122v] fidalgo que vos falou em casa de vosso tio.

805

TOMASINA Por quem sois, não me enganeis. Que fará meu tio sabendo desta fortuna?

HONÓRIO Estimaré muito ver-vos em uma berlinda, cercada de pajes e andarilhos.

810

TOMASINA O céu permita que assim suceda, mas não tenho essa dita. Isso é bom é para Coralina e Lésbia que se casaram com pessoas muito ricas e fidalgas por serem bonitas, porém, eu que sou feia...

HONÓRIO Enganais-vos, sois muito formosa e engraçada.

TOMASINA Ora, não me envergonheis.

815

HONÓRIO Entrai, entrai para este quarto antes que alguém possa divisar-vos, pois o vosso futuro esposo não quer que sejais vista dos criados, senão quando estiverdes vestida decentemente. Andai.

TOMASINA Por aqui?

HONÓRIO Sim. Não faleis, esperai que ele venha.

TOMASINA E vossa mercê também há de tornar, senhor Panfúcio? [28/123]

820

HONÓRIO Sim, eu não tardo uma hora. (*Oculto-a no escritório, fecha a porta e tira a chave.*) Está feita a diligência. Bem me custou. Porém, por servir a um amigo são diminutas todas as fadigas e demais este é o meio de alcançar sequer um agrado de Matilde. Rosaura de todo me aborrece. Há de estar colérica por não lhe ter aparecido; porém, tenha paciência pois não me faz conta a sua amizade. O marido é bastante bisonho. Se tivesse o génio de Gustavão em tal caso, mas daquela sorte, convém retirar-me. Será preciso continuar a enzona do retiro de Matilde para ter o caminho franco para os meus intentos e ver se posso conseguir um agrado daquela ingrata que me despreza. Gustavão, entretido com o jogo, senhoritas e agora esta empresa nova, está seguro. Porém, o velho é quem me dá cuidado. Concilia respeito e... Amor descobrirá meio de destruir este obstáculo. Um amante timorato é caixa de óculos. [28v/123v]

825

830

809 *Coralina e Lésbia*: Coralina é uma personagem de *La castalda* de Goldoni, que casa com um marido rico. Lésbia é o nome de uma personagem de Goldoni na comédia *La serva amorosa* de Goldoni, que, sendo criada, casa com um homem rico. Paula utiliza também este nome de personagem na peça *O amo irresoluto e o criado fiel*.

811 *Enganais-vos*: no testemunho lê-se *Enganayvos*.

Cena II

Pascoal e o dito.

- 835 PASCOAL Meu cavalheiro, a senhora D. Rosaura está impaciente por vossa mercê. Quer sair para fora e não tem quem a sirva.
- HONÓRIO Quem lhe disse que eu estava aqui?
- PASCOAL Quem? A senhora Beatriz, que viu apear a vossa mercê à porta do jardim de uma carruagem com certa senhora pelo braço.
- 840 HONÓRIO Forte lambisqueira. Nada lhe escapa. Pois vai, dize-lhe que não me viste.
- PASCOAL Eu não me incumbo com isso. A senhora está muito colérica e se lhe levo esse recado faça-me o corpo.
- HONÓRIO Obedece, parte, não me impacientes mais.
- 845 PASCOAL Eu vou, mas a senhora quer ser servida. (*Vai-se.*)
- HONÓRIO Ora que não possa a gente praticar qualquer ação, por mais em segredo que seja, que hajam escruxadores malévolos que logo pesquisem! Porém, como não foi conhecido o objeto, nada me embaraça. Mas abalo [29/124] antes que me persiga.

Cena III

Rosaura e o dito.

- 850 ROSAURA Chiu, aonde vai meu cavalheiro? Estes são os termos de tratar-me? Mando dizer-lhe que quero sair para fora, envia-me uma incivil resposta? Está alucinado? Só esta casa merece as suas visitas? Já se despediu de Matilde? Adonde a acompanhou?
- 855 HONÓRIO Eu? Estais enganada. Em uma palavra, convosco não quero amizade.
- ROSAURA Que dizeis, cavalheiro mal nascido?

Cena IV

Os ditos, D. Aleixo ao bastidor.

- 860 ALEIXO (*Vou-me a ver Matilde. Mas que observo?*)
- ROSAURA Não falas, traidor? Já observas os preceitos de Matilde?
- HONÓRIO Senhora, convosco não quero amizade. Matilde nesta resolução não faz figura. Sou honrado e devo punir tanto pelo vosso [29v/ 124v] decoro, como pelo seu crédito.
- 865 ROSAURA Que ardis são esses? Perjuro, que tens inventado para matar-me? Aborreces-te do meu afeto e por esse modo intentas desvanecer-me?

860 (*Vou-me a ver Matilde. Mas que observo?*): no testemunho a fala não está indicada como aparte. Contudo, uma vez que não faz parte do diálogo em cena e que a personagem se encontra nos bastidores, optou-se por assinalar esse facto acrescentando os parênteses.

Só eu pelo grande amor que te dedico não receio ameaças, nem temo perigos. Perverso, inumano, homem desleal e indigno da confiança de uma senhora de bem, sabe...

870 ALEIXO Aqui estás, Rosaura? (*Sai.*) Em bem oportuno tempo vos encontro. Vinde comigo que tenho que expor-vos a respeito daquela carta que hoje vos mostrei. Senhor Honório, com vossa licença, esperai por mim, que também tenho que dizer-vos. (*Insinuando a Rosaura que deve retirar-se.*)

875 ROSAURA Senhor, eu vou para fora, agora não estou para demorar-me. (Estou bem aviada se ouviu o que estava dizendo.)

ALEIXO (Que dissoluta.) Chiu, ouvis? Fazei-vos na direita, se não sabeis a marcha eu vo-la ensino. (*Pega pelo braço a Rosaura.*) Não repareis nestas expressões, senhor Honório, [30/125] mas como fui soldado quero ensinar a minha filha o exercício.

880 ROSAURA Ah, que não sei que diga à minha sorte. Tirano amante, de ti me vingarei. (*Vai-se conduzida por D. Aleixo, o qual a leva aceleradamente e dando risadas com ironia.*)

HONÓRIO Mau está isto. O velho suponho que ouviu o enfado de Rosaura, pois o vejo dando risadas em seco, porém, também ouviria a minha isenção. Que tal? Se caio no ópio de a ir acompanhando? O caso já não está com bom semblante, porém, tenho ideia para o fazer mudar de parecer.

Cena V

890 *Jenuária e o dito.*

JENUÁRIA Não se encontra nesta casa um criado quando é preciso.

HONÓRIO Aqui está quem não aspira a outra cousa mais que ser criado desta casa.

JENUÁRIA Vossa mercê, meu senhor, é muito atento moço.

895 HONÓRIO Tenho a dita de assemelhar-me a vossa mercê.

JENUÁRIA Esperava de o ver meu contrário pelo que hoje lhe disse. [30v/125v]

HONÓRIO Não, sossegai-vos. O que hoje dissesteis agradou-me muito pois de propósito quis dizer-vos aquelas palavras para conhecer o vosso carácter pela resposta. Um cavalheiro que preza a sua honra estima todas aquelas pessoas que exercitam o mesmo. Perdoai, minha senhora, a confiança. Aqui tendes esta peça de fita para adornares o vosso cabelo. (Quem se expõe a querer é preciso que ande petrechado destas ridicularias.)

870 (*Sai*): no testemunho está omissa a indicação de entrada de cena da personagem Aleixo. Optou-se por seguir a lição do testemunho da Fundação Calouste Gulbenkian, onde essa entrada em palco está assinalada.

886 *caio*: no testemunho lê-se *cahio*. Outra hipótese de leitura seria *caiu*.

897 *dissesteis*: no testemunho lê-se *deseste*.

JENUÁRIA Obrigadíssima.

905 HONÓRIO Dizei-me, D. Gustavão não está em casa?

JENUÁRIA Tivemos notícia que aqui esteve, porém, aceleradamente partiu sem dizer adeus a minha ama.

HONÓRIO (Ficou trespasado com a bala com que lhe atirei. Convém sossegá-lo.) E sabeis para onde iria?

910 JENUÁRIA Para o costumado sítio das suas patuscadas. Não deixa de estar em casa de Monsieur Trufaldino. Jogo e mais jogo.

HONÓRIO Sim? Pois vou a sossegá-lo, que tenho [31/126] que lhe dizer. Senhora Jenuária, dizei ao senhor D. Aleixo que logo virei receber as suas ordens. (*Vai-se.*)

915 JENUÁRIA Vá descansado. Uma peça de fita. Cáspite, que grandeza. Corresponde muito bem ao modo com que o tratei. O certo é que há uma qualidade de sujeitos que se querem levados a pau. Tomara já ser esposa para livrar-me de suportar tantas desordens, quantas

920 continuamente estou experimentando nesta casa. A senhora a chorar, o senhor a destruir, Rosaura com um génio dos demónios, Beatriz chapadíssima enredadora, Honório outro que tal, o velho sem saber parte de si. Enfim, casa de levantados. Oh, venha senhor Pascoal Taumâncias.

Cena VI

925 *Pascoal e a dita.*

PASCOAL Senhora Jenuária Policarpa, sabe o que vai lá em baixo?

JENUÁRIA Sucedeu algum desastre, senhor Pascoal [31v/126v] Taumâncias?

PASCOAL O senhor D. Aleixo fez proezas. Fechou-se com minha ama no seu quarto. Eu, por querer desempenhar o ofício de criado, fui pôr-me a escutar e depois de ouvir dizer etc... Vossa mercê já me entende. Ela tornou-lhe das suas repostadas dizendo-lhe que fosse dar regras a sua casa. Porém, o velho saltou-lhe no pêlo e desancou-a. Depois mandou apear a sege que já estava posta para ir a passeio. Oh, menina, regalei-me. Chegou-lhe bem.

930 PASCOAL Muito me conta. Bem feito. O mesmo havia de fazer a Gustavão. O velho parece-me que é rijo.

935 PASCOAL Tem-se achado em muitas guerras, foi um grande soldado.

JENUÁRIA Pois cá em cima também sucedeu uma farsa muito extravagante. Quando chegou meu amo veio logo a senhora cumprimentá-lo como costuma. E que faz o selvagem? Levanta-se de uma cadeira onde

940 [32/127] estava assentado e arremiadamente a empurra, fechando-lhe a porta e pregando-lhe com ela na cara. A isto acudi eu dizendo-

935 *fazer a Gustavão*: no testemunho lê-se *fazer Gustavão*.

945 lhe que gritasse, que não sofresse semelhante insolência, mas foi
supérfluo o meu conselho, porque se retirou para a sua câmara,
donde inda está a chorar sem conforto. Ora, vossa mercê, senhor
Pascoal Taumâncias, não terá ideia para servir alguma ocupação?

PASCOAL Ideias não me faltam, *manca la occupazione*.

JENUÁRIA Vossa mercê quererá ser fazendeiro? Terá para isso habilidade?

PASCOAL Eu já algum dia aprendi a hortelão, porém...

950 JENUÁRIA Pois isso tem que aprender?

PASCOAL Pois não? Deve o bom hortelão pelos planetas dispor as sementeiras:
quando é o equinócio, quando se hão de semear os tomates, os
pepinos. Vossa mercê nunca ouviu falar na lua pepineira?
[32v/127v]

955 JENUÁRIA De luas sou pouco inteligente. Enfim, como vossa mercê já teve esse
pequeno estudo sempre me animo a pedir ao senhor Florindo por
vossa mercê e então...

PASCOAL E então o quê?

JENUÁRIA Não percebe?

960 PASCOAL Julgo que me quer dizer que a ocupe na azeitona? Está feito, procure
o cargo que ficará dona da carga da minha casa, pois...

JENUÁRIA Pois o quê?

PASCOAL Não entende?

JENUÁRIA Tenho entendido. Porém, não o quero Gustavão.

965 PASCOAL Tenho-a percebido. Ouve, não a quero Rosaura.

TOMASINA (*Dentro do quarto onde a ocultaram, muito aflita.*) Parte-se-me o
coração. Não quero estar aqui. Ai, ai.

JENUÁRIA Quem é que chora? Vê se está alguém aí fora.

PASCOAL A voz veio lá de dentro.

970 JENUÁRIA Será a senhora?

TOMASINA (*O mesmo.*) Ai, quero ir-me embora. Tirem-me daqui.

JENUÁRIA Isto é mércia. Do escritório do senhor sai aquela voz, e é de mulher.
[33/128]

PASCOAL Quem será?

975 JENUÁRIA Eu o examino. (*Chega-se à porta.*) Vossa mercê quer alguma cousa?

TOMASINA Quero-me ir embora, que estou muito agoniada. Tirem-me daqui.
Tirem-me daqui.

JENUÁRIA Quem a meteu a vossa mercê aí?

TOMASINA O senhor Panfúcio.

980 PASCOAL Panfúcio? Há caso como este? Oh, senhora Jenuária vossa mercê
sabe dizer-me quem seja o senhor Panfúcio?

TOMASINA Abram-me a porta, senão morro.

JENUÁRIA Espere um bocadinho, não tenha medo. Vou dizê-lo a minha ama,
porém, será motivo para novo pranto. Ora casai-vos lá!

985 PASCOAL Se não quer, ainda está a tempo de arrepender-se.

JENUÁRIA Vossa mercê logo desconfia. Inda não vi outra. Mas eis que chega o senhor velho.

Cena VII

D. Aleixo e os ditos.

- 990 ALEIXO Onde não servem as boas palavras, [33v/128v] acode-se-lhe com o castigo. Os anos inda de todo não me impedem as forças. Ou serão talvez os estímulos da honra que me animam. Onde está o senhor Honório?
- JENUÁRIA Viste-lo ir. Diz que logo vinha.
- 995 ALEIXO Está bem. Ensinar-lhe-ei a dar fogo. Gustavão já apareceu?
- JENUÁRIA Vossa senhoria espera-o cá hoje? Nem esta semana? Até que não se lhe acabe o dinheiro não deixa ver-se. Depois vem, «dá cá papel, traze o tinteiro», põe-se a escrever trezentas cartas, manda chamar as adelas e adelos. Entra a fazer leilão dos trastes, saca duas moedas a um, três a outro e mal que tem liquidado vinte ou trinta moedas, adeus, até que lhe dê fim.
- 1000 ALEIXO (Oh, céus, eu morro. Bem está, pôr-lhe-ei administrador, embora seja reputado por insuficiente. Porém, que se há de administrar se já não há nada? Estou louco.)
- 1005 PASCOAL Forte delambida é esta minha futura. [34/129]
- JENUÁRIA Quer vossa senhoria desenganar-se do que é o senhor? Chegue-se àquela porta do escritório e ouvirá os ais de uma rapariga que ali fechou. Até agora tem estado a gritar dizendo que a tirassem dali. Perguntei-lhe quem a havia encarcerado, disse-me que foi o senhor Panfúcio.
- 1010 ALEIXO (Inda mais esta. A cada passo se multiplicam mais delitos. Celeste providência, amparai-me.) (*Chamando à porta do quarto.*) Quem está aí dentro?
- TOMASINA Estou eu, que já não posso estar aqui. Tire-me para fora, senhor Panfúcio.
- 1015 ALEIXO (Que desusado incidente. Poderá cogitar-se maior insolência do que esta de trazer Gustavão para a sua própria casa a origem das suas ilícitas amizades! Porém, logo ela é de tão pouco juízo que alborote a família descobrindo o desaforo! E ele, o perverso, na face de sua mulher exponha o seu descaramento? Não, aqui há mais e menos. Estes criados já sabem deste sucesso e vão noticiá-lo. Que farei? Tenho resolvido.) Jenuária, [34v/129v] tomai este quartinho e não reveleis a pessoa alguma o que tens persentido. Já sei quem seja a suplicante. Retirai-vos.
- 1020

1025 JENUÁRIA Eu não direi nada, mas o senhor não foi...

ALEIXO Não, não, fui eu, e estava olvidado. Vai-te.

JENUÁRIA Seja quem for, o quartinho prende-me a voz e entrega-me a um total esquecimento. (*Vai-se.*)

PASCOAL Vossa senhoria também ordena que me retire?

1030 ALEIXO Sim, que pretendo escrever para o correio.

PASCOAL Então não poderá saber-se quem seja...

ALEIXO Não, não. Vai-te.

PASCOAL Poderá ser que o saiba minha ama, eu vou perguntar-lho. (*Partindo.*)

ALEIXO Toda essa tua curiosidade bem te percebo. Queres que também a

1035 avalie noutro quartinho? (*Dá-lhe dinheiro.*) Aqui tens.

PASCOAL Não quero ser importuno. (Aqui há arenga.) (*Vai-se.*)

ALEIXO Que empenho tão grande. Estou irresoluto, não sei determinar-me. Examinemos se alguma destas chaves [35/130] servem naquela fechadura. (*Tira as chaves de todas as portas que se figura ter a*

1040 *cena.*) Esta não serve. Vejamos esta; estamos no mesmo. Recorramos a alguma destas da minha casa. (*Tira uma bolsa, aonde traz chaves.*) Oh, esta parece-me que serve. (*Abre.*) Podeis sair, quem quer que é.

TOMASINA Graças ao céu que estou livre. (*Muito em extremo admirada.*) Mas,

1045 que vejo?

ALEIXO Que admiro? Tomasina?

TOMASINA Meu padrinho?

ALEIXO Sim, eu sou, traidora. Eu sou quem há de punir teus crimes. Como entraste nesta casa? Quem te conduziu? Ai de mim, eu perco de todo

1050 o juízo.

TOMASINA Eu, senhor, ...

ALEIXO Espera, não quero que me apanhem neste lance. (*Vai fechar todas as portas, excepto a do escritório.*) Podes falar agora, dissoluta.

TOMASINA Eu estou inocente e para que vossa senhoria assim o creia, vá ouvindo toda a história. Os dias passados foi a casa de minha tia um fidalgo a pedir-lhe que me deixasse [35v/130v] ir servir uma senhora

1055 sua irmã que havia dar-me muita coisa. Ela prontíssima lhe disse que sim. E por este motivo foi hoje outro homem dizendo que era o mordomo da casa a buscar-me em uma sege, o qual deu a minha tia fitas, pentes, dinheiro para sapatos, enfim, muita coisa. E mandou-me em sua companhia e...

1060

ALEIXO (Miserável sexo, que tão crédulo te entregas nas mãos do engano.) Acaba de falar, insolente.

TOMASINA Trouxe-me na sua companhia e veio dizendo-me pelo caminho que o

1065 tal seu parente, ou amo, queria ser meu esposo, porém, que enquanto

1026 Não, não, fui eu: no testemunho lê-se Não, não fui eu.

não me preparava decente de aparecer, mandava que estivesse oculta. Fechou-me naquele quarto e não o tornei a ver mais.

ALEIXO Quando foi isso?

TOMASINA Haverá uma hora.

1070 ALEIXO E já falaste a esse tal noivo? [36/131]

TOMASINA Não, senhor.

ALEIXO E pelo caminho que mais te disse, esse condutor, esse parente, ou esse demónio?

TOMASINA Contou-me muitas histórias que não me lembram.

1075 ALEIXO E sempre veio quieto?

TOMASINA Vinha olhando pelos vidros da sege a gente que passava.

ALEIXO E não passou mais nada?

TOMASINA Não, senhor. Esta é a verdade.

1080 ALEIXO (Oh, poderoso Deus. Como amparas a inocência? Vejam que progressos de filho. Não te bastam os vícios a que estás entregue se não também assolares o crédito de uma pobre donzela.) Que vestido trazia esse mordomo?

TOMASINA Vinha vestido de...*(Conforme a cor de que se vestir o dito.)*

1085 ALEIXO Baste, já sei quem é. Ocultai-vos depressa neste quarto, que sinto baterem àquela porta.

TOMASINA Então vossa senhoria perdoa-me?

ALEIXO Logo falaremos com mais sossego. [36v/131v] Andai.

TOMASINA Ora, que mal fiz eu para me prenderem? A esta casa se chama cadeia?

1090 ALEIXO Andai, menos razões. Aviai. *(Oculta-a, fecha o quarto e vai também fechar a porta do escritório.)*

Cena VIII

Matilde e o dito.

MATILDE Poderei obter do senhor D. Aleixo a graça de atender-me?

1095 ALEIXO Soube depois que estáveis descansando e não quis incomodar-vos. Como tendes passado, minha senhora?

MATILDE Muito bem. E vós, senhor, chegásteis com saúde da quinta?

ALEIXO Cercado de aflições. Fico-vos muito agradecido.

MATILDE Muito sinto.

1100 ALEIXO Ah, minha estimada filha, essa vossa resignação faz animar-me a suportar tanto desgosto que estes filhos me causam. Gustavão, a displicência e pouco amor [37/132] que vos mostra, o estado a que tem reduzido o vosso esplendor, de todo me confunde. Rosaura, o seu génio, o seu génio.

1105 MATILDE Senhor, se essa é toda a causa das vossas aflições podeis limitá-las, assegurando-vos de que em Gustavão se observa um firme amor,

que nunca soube dar-me o mínimo dissabor. É certo que o jogo muito o preocupa, porém, tem sustentado esta paixão sem deteriorar-me de coisa alguma do meu dote.

1110 ALEIXO (Que virtude!) Eu sei o contrário, deveis falar-me com sinceridade, pois sei de certo que dizeis uma coisa e que vos fica outra no coração.

MATILDE O meu coração só o anima um verdadeiro amor a Gustavão e estima como próprias as suas paixões.

1115 ALEIXO Logo abraçais os péssimos costumes a que ele se entrega?

MATILDE O laço do himeneu é a união de duas vontades. [37v/132v]

ALEIXO O laço de himeneu é um mútuo contrato, a fidelidade deve ser igual em ambos os esposos e o que falta ao ajuste não tem jus de increpar o outro de pouco fiel.

1120 MATILDE Porém, não deixa, seguindo esse projeto, o ofendido de ter o nome de traidor.

ALEIXO Mas se a traição é do agrado do ofensor deve resignar-se a ele?

MATILDE A traição sempre foi abominável.

ALEIXO Logo, se esta se abomina, como estimais Gustavão?

1125 MATILDE Senhor, eu cumprio com a minha obrigação. Gustavão sabe corresponder-me fiel e quando se esquecesse do seu dever, o céu o iluminaria e eu com prudência havia de desterrar do seu pensamento qualquer ideia que o fizesse menos digno de merecer-me. Porém, ele se conheceria réu e eu uma firme esposa. O mundo está fértil destas contrariedades. A sua formosura é a desigualdade. O nosso [38/133] país abunda de senhoras virtuosas e prudentes, daquelas suportadoras de trabalhos que enchendo os seus peitos de constância desempenham o seu carácter. Observam-se estas muitas vezes desprezadas, sendo já objetos detestáveis para os seus mesmos consortes, pois fogem de lhes aparecer sem o trato regular, sem o alimento, enfim... Mas para que faço memória de desprazeres que não suporte. Perdoai-me, senhor, este meu discurso, porém, elevei-me em satisfazer ao empenho da vossa pergunta. (*D. Aleixo levanta-se a abraçá-la, lavado em pranto.*) Que é isto? Chorais?

1130

1135

1140 ALEIXO Que dizeis? Um soldado jamais conheceu o que eram lágrimas. Não sei chorar, sei transportar-me de gosto, reconhecendo a vossa tão sábia conduta. (E há quem se atreva a maldizer deste procedimento?) Mas sinto gente. Acabai de completar o meu desejo, vinde para esta casa e prometo-vos [38v/133v] que não de limitar-se as vossas aflições.

1145

MATILDE Para que fim ordenais que...

ALEIXO Obedecei-me e deixai que exercite o meu intento. Aviai.

1127 de desterrar: no testemunho lê-se *desterrar*.

MATILDE Obediente me entrego aos vossos preceitos. (*Aleixo oculta no
escritório a Matilde e fecha-lhe a porta, tirando-lhe a chave.*)

1150 ALEIXO Desta sorte confundirei este perverso filho. Oh, eis que chega o
explorador. Atendamos o que empreende. (*Oculta-se.*)

Cena IX

Honório e o dito.

1155 HONÓRIO Já entro com receio nesta casa, não sei que me vaticina o coração no
desejo de querer falar-me D. Aleixo. Porém, seja qual for o motivo,
como tenho D. Gustavão da minha parte, nada pode intimidar-me.
Mandou-me examinar se estava ocupado o sítio. Está livre. Vou a
conduzi-lo. (*Retira-se depois do exame.*)

ALEIXO (Não fica em engano o meu projeto, [39/134] cresce a ser realidade.)

1160 *Cena X*

Honório, D. Gustavão e o dito.

HONÓRIO Amigo, está a praça liberta.

1165 GUSTAVÃO Aborrece-me entrar nesta casa. Tomara ver-me longe destes sítios,
pois que não posso reprimir os meus furiosos impulsos. Fechai
aquela porta, não quero que me apareça a causa dos meus desgostos.
Tenho perdido honra, crédito e dinheiro. Foram-se com o demónio
as moedas que hoje ganhei e o mais que possuía. Não há um
malvado que me tire a vida? Onde assiste a fortuna, esta fortuna, ou
ficção, este assassino? Esta que tira a uns para dar a outros? Tomara
1170 que me aparecesse para cravar-lhe esta espada até... Mas que digo?
Estou louco. Onde hei de buscar mais dinheiro? Amigo, já que sois
tanto da minha confiança e me segurais de ser [39v/134v]
verdadeiro o meu descrédito, haveis de ajudar este desígnio.
1175 Aprontai-me dez mil cruzados até às dez ou onze horas da noite em
paga deste palácio, pois estou resoluto a fugir com essa menina.
Porém, isto há de ser com todo o segredo e brevidade.

ALEIXO (Ah, pérfido.)

1180 HONÓRIO Ah, D. Gustavão, essa vossa resolução, inda que me deixa
magoadíssimo, é filha de todo o acerto. Porém, dissera que
inteiramente não deixasses vossa esposa entregue à mesma
familiaridade de... não quero nomear-vos o nome do perverso, pois
sei que há de desgostar-vos. Bem, compreendeis o sentido? Assim,
lembrai-vos do meu oferecimento, mandai-a para a companhia de
minha irmã e depois com todo o sossego fazei a vossa surtida. Eu o
1185 que posso fazer-vos é aprontar o dinheiro e acompanhar-vos até ao
cais. [40/135]

- ALEIXO (Grande conselheiro.)
- GUSTAVÃO Sim, em vós deposito todos os meus poderes. Facilitai-me a fuga.
- ALEIXO (Entregas-te em boas mãos.)
- 1190 HONÓRIO Enfim, amigo, deixai de submeter-vos a essa tristeza. Ali dentro tendes o objeto do vosso amor. Dai-lhe uma vista de olhos.
- GUSTAVÃO Podeis compreender qual seja a superioridade das minhas aflições, que sendo esta menina todo o emprego do meu gosto, este agora se vê combater com diferentes cuidados.
- 1195 HONÓRIO Um homem de espírito não se amortece tão facilmente. Ânimo, ânimo, não façais timorata aquela pobre rapariga, tendo-a fechada duas horas em uma casa.
- GUSTAVÃO Sim, dizeis bem. Conforte-se o coração com a sua amável presença. Entregai-me a chave.
- 1200 HONÓRIO Aqui a tendes. Ficai na vossa liberdade, pois enquanto lhe falais vou visitar [40v/135v] vossa irmã. Se vos for preciso para alguma cousa, não tendes mais que chamar-me, pois que bem sabeis que sou um amigo de segredo. (*Vai-se.*)
- ALEIXO (Lá vai a combater a outra praça. Deixa estar que eu te porei de
- 1205 carrinho.)
- GUSTAVÃO Oh, e quanto se faz Honório credor da minha amizade. Dispõe os meios para apartar-me de angústias, inda que me lembra a causa delas, também se incumbe de ressarcir o meu crédito. Sim, mandarei, sim, enviarei a Matilde para a companhia de sua irmã e eu com
- 1210 Tomasina irei gozar os ares de outro clima. Vou a falar-lhe, mais se não retarde este alívio a tantas penas. (*Mal que abre a porta do escritório sai Matilde.*)

Cena XI

Matilde e os ditos.

- 1215 MATILDE Já se me permite licença? Mas que vejo? Ah, meu querido esposo. (*Querendo abraçá-lo, ele foge.*)
- GUSTAVÃO Que observo? Matilde! Foge de mim, [41/136] perjura! (Estou perdido.)
- MATILDE Senhor, que modo é esse tão desusado de tratar-me? Sou acaso
- 1220 objeto abominável a teus olhos?
- GUSTAVÃO Quem te conduziu a este sítio? Como entraste naquele quarto? Sem dúvida maquinaste alguma traição. Quem está mais lá dentro?
- MATILDE Pessoa alguma me acompanhava. Oh, céus, eu traidora?

1188 *Facilitai-me*: no testemunho lê-se *Felicitai-me*. A troca entre os verbos *facilitar* e *felicitar* ocorre noutros momentos. Ver Carta a Lucinda/Prólogo, tomo V.

1217-1218 (*Estou perdido*): no testemunho encontra-se a indicação *À parte*, que foi removida, por ser redundante.

GUSTAVÃO Há muito tempo que estou ciente da tua falsidade.

1225 MATILDE Eu falsa? Acaso as leis se mudaram da razão? Um perverso ilude a
um peito fiel de traidor? Onde? Quando concebeu um bárbaro
máximas tão infames? De um procedimento horrível estes
documentos só podem difundir-se. É ser falsa suportar resignada o
1230 desconcerto de um esposo preocupado de malignas paixões que o
fazem esquecer até [41v/136v] do alimento da sua família? É ser
traidora uma esposa que... Onde levo o meu pensamento? Perdoa-me
este arrojo. Falta-me a constância para tolerar prudente o epíteto de
falsa expresso pelos teus lábios. Nada me obrigaria a romper neste
1235 excesso que não fosse tão grande causa, pois como em meu coração
reside a lealdade, sente este as afrontas e quer sair do centro que o
oculta a propor a sua defesa.

GUSTAVÃO Baste de razões. Estou certificado. Será possível? Ah, se não
encontro a Tomasina treme da tua sorte. (*Entra arrebatadamente
para o escritório.*)

1240 MATILDE De que me arguis? Ah, que este é o maior martírio para o meu peito.
Tomasina procura. Quem será? Justo céu, puni pela minha inocência.
(*Sai Gustavão.*)

GUSTAVÃO Pérfida, insolente, praticando a vingança comigo? Essa é [42/137] a
tua bondade? Ah, bem me disse Rosaura que és um crocodilo. Onde
1245 ocultaste Tomasina? Fala, traidora.

MATILDE Ignoro quem seja, querido esposo.

GUSTAVÃO Bem, ou me declara aonde a ocultas ou experimenta o prémio da tua
infidelidade. (*Tira de um punhal e a sustém pelo braço.*)

MATILDE Ai de mim.

1250 GUSTAVÃO Morre, infiel. (*Querendo-a matar, sai Aleixo e lhe tira o ferro.*)

ALEIXO Olá, que intentas, desumano?

GUSTAVÃO Tão somente a iludia de traidora. A ação foi um simples ameaço e
nada mais.

1255 ALEIXO Que mais havia de ser, ingrato homem? Senhora, expõe-me a
causa deste arrojo.

MATILDE Estais equivocado entendendo que meu esposo decerto empunhava
aquele ferro a meu peito. Um coração nobre não pode empreender
infames procederes. E que mal lhe [42v/137v] poderia ter feito quem
só aspira a agradar-lhe? Ele reconhece qual seja o seu dever, e
1260 também o meu amor. Não, senhor Aleixo, Gustavão estava-me
relatando um caso que viu acontecer em certa casa do seu
conhecimento. Dizia-me que muito o tinha penalizado a alucinação
de um seu amigo, que refutando por mau o procedimento de sua
esposa, se animara, esquecendo-se de si, a querer matá-la. Na ação o
1265 encontrei, porém, era a demonstrar-me o como havia sido o sucesso.
Esta, senhor, é a verdade. E vede o como é tudo no mundo, pois há

muitas aparências que se julgam realidades quando se lhe ignora o motivo. (*Olhando muito para Gustavão.*)

1270 GUSTAVÃO (A ingrata, como pretende colorir o agravo.) Senhor, ou certo ou
aparência estou na minha casa, sou árbitro das minhas ações e...
[43/138] por quem sois, deixai-me por ora em liberdade, que estou
falta de acordo e receio o ofender-vos.

1275 ALEIXO Que insolente. Atreves-te a ameaçar-me faltando-me ao respeito?
Não sabes que posso de todo derrotar essa ufania mandando-te para
um desterro, ou que o meu valor abrande esse orgulho? Sim,
temerário, acaba nas minhas mãos. (*Querendo-o agarrar.*)

MATILDE Suspendei-vos. Não confundais a vossa prudência com os efeitos da
ira. Suplico-vos, pelo meu amor, esta fineza.

1280 GUSTAVÃO Meu pai, reconheço que inadvertidamente usei de termos menos
dignos de tratar-vos, porém, as aflições em que luta meu coração me
privam todo o acerto.

ALEIXO E quem é o motor dessas aflições? Dize, ingrato.

GUSTAVÃO A minha desgraça, o meu bárbaro destino. [43v/138v]

ALEIXO A tua má conduta, o teu péssimo proceder.

1285 *Cena XII*

Honório e os ditos.

HONÓRIO Amigo, chegou o vosso cunhado. (Mas que vejo?)

ALEIXO Sim? Muito estimo. Ora, senhor, seja muito bem aparecido.

HONÓRIO (Fora com o encontro.)

1290 GUSTAVÃO (*À parte a Honório.*) Trazeis boa notícia do que vos disse?

HONÓRIO (*O mesmo a Gustavão.*) Sim, e aqui vem comigo.

MATILDE Senhores, julgo que é de razão o deixar-vos em liberdade.
Permiti-me a licença.

1295 ALEIXO Não, senhora D. Matilde, deixai-vos estar pois que não é de
cerimónia a visita deste cavalheiro. E inda que o fosse, uma senhora
do vosso procedimento pode presidir sem susto em qualquer
conversação.

1300 GUSTAVÃO Senhor, facultai-me a graça de retirar-me ao meu escritório com
[44/139] o senhor Honório, pois tenho de comunicar-lhe negócio de
importância.

ALEIXO Eu já me retiro. Senhor Honório não quiseste esperar, e...

HONÓRIO Imediatamente voltei. Porém, não tive a felicidade de encontrar-vos.
Agora podeis mandar-me.

ALEIXO Tendes quatrocentos mil reis que por hora vos não sejam precisos?

1287 (*Mas que vejo?*): foi acrescentada a indicação de aparte, que se encontra ausente do testemunho.

1305 HONÓRIO Estimo bem poder servir-vos nesta ocasião. (Convém não desagradar este velho para que não destrua as minhas máquinas.)

MATILDE (Não sei que suspeite deste empenho.)

HONÓRIO Senhor D. Aleixo, aqui tendes quatrocentos mil réis, se precisais maior quantia... (*Tira de um pequeno saco a quantia que dá a Aleixo.*)

1310 ALEIXO Obrigadíssimo, para o meu joguinho é quanto baste. (*Olhando para Gustavão.*) Olá Roberto. (*Sai um criado.*) Com vossa permissão. (*E fica conversando com o criado.*) [44v/139v]

GUSTAVÃO (Amigo, estou agoniadíssimo. Tomasina não aparece?)

1315 HONÓRIO (Quê? Não aparece?)

GUSTAVÃO (Não. Esta casa é um inferno. Tomara fugir, tomara morrer, quisera fugir. Estou desesperado.)

HONÓRIO (Falai devagar, não oiça vossa esposa ou vosso pai.) (*Matilde, mal que vê o esposo falando, com Honório tira um livro da algibeira e põe-se a ler.*)

1320 ALEIXO (Sim, não tem que saber, é nesse mesmo sítio. Chega a carruagem para a porta.) (*Vai-se o criado.*) Gustavão, quisera que desses licença a vossa esposa para ir a uma visita em que poderá demorar-se um quarto de hora.

1325 GUSTAVÃO Matilde tem toda a liberdade. Quem continuamente as recebe é justo que as pague.

MATILDE Eu recebo aquelas que vós permitis que receba.

ALEIXO Sim, sim. Isso não importa nada. Vamos ao caso, facultais esta licença? [45/140]

1330 GUSTAVÃO Vossa senhoria manda e Matilde deve obedecer-lhe.

HONÓRIO O senhor D. Gustavão não se embaraça com essas bagatelas. Sim, sim, podeis ir.

ALEIXO Senhor Honório, cada vez mais obrigado. Esperai por mim que eu venho. (*Vai-se.*)

1335 HONÓRIO Mas que tiveste? Como foi este sucesso?

GUSTAVÃO Não sei, estou doido e quase capaz de matar-me.

HONÓRIO Lembrai-vos que tendes em mim um amigo que pode valer-vos.

GUSTAVÃO Deixai que se retire Matilde que vereis o que faço.

MATILDE (Oh, céus, que será de mim? Quase me falta o alento para suportar tanta aflição.)

1340

1305-1307 Ver nota às linhas 1217-1218.

Cena XIII

Os ditos e Tomasina, que a traz conduzida pelo braço D. Aleixo do quarto onde a ocultou.

[45v/140v]

TOMASINA Já vou para a minha casa?

1345

ALEIXO Sim, andai.

TODOS Oh, céus! O que vejo?

TOMASINA Oh, ali está o senhor Panfúcio, aquele senhor é quem me conduziu para este sítio.

1350

ALEIXO Oh, o senhor Panfúcio é cavalheiro de ótima escolha e digno cidadão de uma república. E não conheceis quem seja este fidalgo? (*Para Gustavão.*)

TOMASINA Esse é o senhor que havia de ser meu esposo por ordem do senhor Panfúcio.

1355

ALEIXO E que responde a isto o senhor Panfúcio? Que diz o honradíssimo consorte? Quem vive cercado de vícios tão detestáveis pode esperar bom sucesso nos seus interesses? Dize, ingrato, não temes que o céu te castigue por tiranizares a inocência querendo fazer parcial do teu crime esta simples donzela, associando-a com engano para uma fuga? Que mais [46/141] podes intentar que iguale a este delito? Tudo sei. O céu o permitiu para malograr as tuas péssimas ideias, salvando a tempo o decoro desta moça, e dar-te o castigo de que te fazem merecedor as tuas culpas. E vós, senhor Panfúcio, não tendes receio de que se faça patente o vosso péssimo carácter? Que seja público que sois um malévolo, enredador, assassino das reputações das pessoas de honra e condutor das reses para se imolarem no impúdico patíbulo da infâmia? Por qual motivo vos sujeitais a semelhante emprego? Esperais, talvez, recompensa das vossas fadigas? Não sois abastado, não tendes um excelente capital que vosso pai vos deixou? Míseros pais, que desvelando-se toda a vida na boa educação dos filhos e em ver o como os hão de enriquecer, lhes recompensam estes o [46v/141v] benefício com serem monstros de iniquidades. Enfim, vossa mercê não me apareça mais nesta casa. E confie de mim que hei de ocultar este sucesso por não ser desacreditado por esta cidade, se acaso conhecer o fruto desta minha advertência. Querida nora, esta é Tomasina, por quem o vosso fiel esposo chegou a ameaçar-vos com um punhal, e a mesma que deveis ir acompanhar, entregando-a a seu tio e dando-lhe estes quatrocentos mil réis para seu dote, os quais generosamente lhe contribui o dito senhor Panfúcio. (*Gustavão em toda esta cena tem mostrado admiração e raiva, até que por fim se assenta em uma cadeira como pensativo. E Honório se encosta em outra ficando com o chapéu cobrindo a cara.*) A carruagem está pronta. Vinde, que a paga

1360

1365

1370

1375

1380

- destas visitas não podem ser reparáveis. E tu guarda segredo do que tens presenciado, pois que o céu premiou a tua inocência e fez conhecer os ardis destes perversos. Vamos, senhoras. [47/142]
- 1385 MATILDE (*Chegando-se a Gustavão.*) É do vosso agrado que vá?
- GUSTAVÃO Vá, senhora, e deixe-me. (*Levanta-se muito acelerado.*)
- MATILDE Obedeço. (Santa prudência, não vos separeis de meu peito.) (*Vai-se com Tomasina.*)
- 1390 ALEIXO Justo céu, protegei os meus desígnios. (*Vai-se.*)
- HONÓRIO A isto é que se diz «caros alhos, compadre». Quatrocentos mil réis me custa o sigilo desta embrulhada. Este vosso pai com oitenta e nove anos não teme que lhe chegue a morte inesperadamente, talvez conduzida por algum ânimo ofendido?
- 1395 GUSTAVÃO E quem se atrevesse a tão grande insulto de todo se esquecia que D. Gustavão inda restava para desagrává-lo. Conheço o meu dever e à custa da própria vida... Enfim, é o meu pai e tanto basta.
- HONÓRIO Quem vos diz o contrário? Sossegai, pois que não estais agora para suportares novos incentivos de mágoa, pois que não pequenos e bem ponderáveis são os que vos cercam. A esposa de um lado
- 1400 [47v/142v], Tomasina do outro, o ingrato Florindo, a perda que tendes tido ao jogo, a disposição da vossa jornada, e...
- GUSTAVÃO Sim, tudo me reduz ao extremo de infeliz. Amigo, por quem sois, aconselhai-me.
- 1405 HONÓRIO Primeiro que tudo vossa mulher remetida para a minha casa de campo.
- GUSTAVÃO Porém, Matilde... Oh, céus. Não sei determinar-me. Fica muito longe da cidade esse retiro?
- HONÓRIO Vinte léguas, com pouca diferença. Porém, ali não lhe falta nada.
- 1410 Tem excelente quinta adornada de bons jardins, tem um belo passeio, um nobilíssimo palácio, enfim, é um sítio magnífico e livre de qualquer comunicação.
- GUSTAVÃO Sim, a mesma carruagem que a conduziu a levar Tomasina, será a mesma que a transporte a esse albergue. Mas Florindo parece-me impossível que... [48/143]
- 1415 HONÓRIO Inda duvais? Um tão grande amigo sabendo que estais em casa não vos procura e só na vossa ausência trata de visitar-vos? Que prova maior esperais obter da sua infidelidade?
- GUSTAVÃO É certo que não tem aparecido a ver-me, e...
- 1420 HONÓRIO Espalhai por todos de casa a voz de que ides para fora da terra e vereis como logo frequenta as suas visitas.
- GUSTAVÃO Sim, farei essa última experiência. Depois retire-se Matilde e eu...

1391 *caros alhos, senhor compadre*: expressão proverbial, que alude à aceitação de algo desagradável.

1425 HONÓRIO E vós podeis ir girar um pouco pela Europa enquanto se compõe o restabelecimento da vossa casa. Eu, como fiel amigo, cuidarei dela e dar-vos-ei o dinheiro que precisares para a vossa viajatura. Até quarenta mil cruzados podeis dispor deles. (Sim, que tanto poderá valer este palácio que inda resta livre de empenhos.)

GUSTAVÃO Dai-me os dez que vos pedi. [48v/143v]

1430 HONÓRIO Aqui estão completos, metendo a quantia de que vosso pai se utilizou...

GUSTAVÃO Eu não me obrigo a essa dívida.

1435 HONÓRIO Pois quem? Eu por ser um fiel amigo executor dos vossos preceitos hei de perder semelhante quantia? Devo algumas obrigações à tal rapariga? Inda em cima de carregar com ela às costas hei de contribuir-lhe com semelhante dote? Fora com a graça. Vós, que sois o namorado, de justiça é que deveis pagar as custas. Vós não tendes perdido mais de cem mil cruzados? Fazei de conta que fizeste banca dessa parcela e que logo na primeira carta vos desbancaram, sem que ao menos vísseis o capital dos parceiros. Isto não tem contra. Fazei o

1440 que vos tenho dito e dai-me a chave de vosso escritório que sai para o jardim, para tornar a ver-vos quando for preciso [49/144] sem que me encontre com vosso pai, pois bem sabeis qual seja o seu génio. Fazei pública a vossa jornada, observai Florindo, cuidai no impunimento de vossa esposa e conhecereis se vos engano. (Vou mandar chamar Florindo com astuto ardil. Enfim, dispor todos os meios de elevar o meu amor ao alto cume e concluir a minha vingança.) Amigo, sou vosso criado. (*Vai-se.*)

1445 GUSTAVÃO Separado deste amigo não sei determinar-me. O fogo do ciúme me atormenta, porém, Honório e Rosaura o testemunham, e... será verdade? Sim, é mulher e é próprio deste sexo o ser mudável. Mas se venho a verificar a sua mudança, ficará despojo deste punhal, deste punhal que já depois viu pinto o seu peito pela traição que me urdiu no roubo de Tomasina. Ah, fingida mulher, tu que privaste daquele

1455 adorado [49v/144v] objeto serás o alvo donde descarregue o golpe da minha ira. Triste de mim! Que faço! Por que não vou salvar a minha estimada prenda das garras daquela fera?... Porém, meu pai o impugna e Matilde dará vozes com que publique ao povo o meu intento, criminando-me e fazendo por este modo desculpáveis os seus desígnios. A pérfida cobre com a capa da obediência e resignação as suas maldades para triunfar, fazendo-se mostrar ao

1460 mundo por inocente. Mas eu protesto que seja visível aos olhos de

1439 *vísseis*: no testemunho lê-se *visses*.

1452 *pinto*: com o significado de *pintado*.

todos a minha ofensa. Ofensa que jamais deixa impunida um cavalleiro que preza a sua honra. (*Vai a partir.*)

Cena XIII

Rosaura e o dito.

1465

ROSAURA D. Gustavão, esperai que tenho que [50/145] propor-vos.

GUSTAVÃO Que pretendeis dizer-me?

1470

ROSAURA Proezas de vossa esposa. E inda direis que tenho mau génio. Escreveu a seu irmão mandando dizer-lhe que eu todas as noites ia para assembleias acompanhada de Honório e que me recolhia de madrugada, que a casa estava reduzida a um tal desgoverno, que as minhas jóias estavam empenhadas, e... Em uma palavra, escreveu quanto quis para malquistar-me com meu marido, o qual desde que veio da quinta não me tem dado sequer uma palavra. Andá a passear de sala para sala. Isto é bem permitido? Estes enredos podem suportar-se?

1475

GUSTAVÃO Talvez será engano vosso.

ROSAURA A senhora Beatriz, vindo a visitá-la, viu remeter a dita carta a D. Rodrigo. [50v/145v]

1480

GUSTAVÃO Quem poderá tal supor daquela sonsidade?

ROSAURA Quisera, pois, que fosses de algum modo pacificar aquele estouvado, desenganando-o, pois certamente receio que faça alguma história.

GUSTAVÃO Sim, eu vou... Pérfida... Perjura...

1485

ROSAURA Com justa causa assim lhe podeis chamar. Quando saiu para fora vinha entrando para a loja o senhor Florindo e inda chegou a oportuno tempo de a meter na carruagem e ir acompanhando-a.

GUSTAVÃO Mulher, fera, demónio, hoje será o fim da tua vida. (*Põe o chapéu arrebatadamente na cabeça, vai a partir e se encontra com Rodrigo, que o detém.*)

1490

Cena XV

D. Rodrigo e os ditos.

RODRIGO Estimado amigo...

GUSTAVÃO És tu, perverso? Morre... (*Investe.*)

ROSAURA Detende-vos que é Rodrigo.

1495

GUSTAVÃO Perdoai-me, pois no centro de tantas [51/146] aflições os amigos não distingo dos traidores. (*Vai-se.*)

RODRIGO Que tem Gustavão?

ROSAURA O que lhe motiva sua irmã.

1466 *tenho que*: a preposição *que* não consta no testemunho.

1500 RODRIGO Minha irmã não pode causar-lhe desgosto, é muito virtuosa e prudente.

ROSAURA Sim, é todo o seu retrato.

RODRIGO E qual é a cópia de vossa senhoria.

ROSAURA É uma esposa infeliz que vive sacrificada com um marido fanático.

1505 RODRIGO Engana-se, minha senhora, o seu retrato é um todo de maus costumes, um viver libertino e primeira figura do desgoverno.

ROSAURA Quem lhe disse? Foi Matilde? Vossa senhoria lê pela mesma postila daquela doutora. Tem bebido os seus ditames e pretende avassalar às suas leis os que se animam de alguma liberdade. Porém, quanto se engana. Estou certa que a minha inocência [51v/146v] há de triunfar de todas essas calúnias.

1510 RODRIGO Sim, e eu publicarei o triunfo. Matilde não fala de vossa senhoria sequer uma palavra, tem diferente conduta.

ROSAURA Seu marido que o diga. Senhor D. Rodrigo, as sonsidades sempre foram abomináveis.

1515 RODRIGO E as desenvolturas aborrecíveis.

ROSAURA Pois em que sou desenvolta?

RODRIGO Em nada. O senhor D. Aleixo não vos mostrou uma carta? Podeis coligir do que ela contém qual seja o meu pensamento.

ROSAURA Sim, é o mandar-me vossa senhoria para um convento. Tomara eu já lá estar, pois ficarei descansada de aturar tantos desgostos.

1520 RODRIGO E é filho de prudência, esse modo de falar?

ROSAURA E não é procedido do ódio esse desígnio?

RODRIGO As minhas razões são muito [52/147] ponderáveis.

ROSAURA E o desgosto com que vejo a vossa senhoria é inextinguível.

1525 RODRIGO E vossa senhoria sabe qual seja o convento que lhe arbitro?

ROSAURA Seja qual for, sempre há de ser melhor que o sofrer as suas impertinências. Proibir-me as visitas? Retirar-me do jogo? Não querer que saia fora? Eu casei para ser senhora ou para viver escrava? Estes aperreamentos suportem-nos as persianas, as turcas e as mulheres de ínfima condição, porém, não os deva suportar uma senhora da minha grandeza.

1530 RODRIGO Grande senhora! Vossa senhoria suponho que ignora quais sejam os encargos do seu estado. Pois atenda-me que eu lhos refiro.

ROSAURA Não se canse com isso, que a razão natural me obriga a creditá-los [52v/147v] diferentemente.

1535 RODRIGO Sim? Pois a mesma razão natural me obriga a fechá-la dentro em uma casa onde não possa receber outra visita mais que a do sol por uma estreita fresta e uma roda onde receba o alimento. Porém, debaixo da minha administração e dentro do meu palácio em Vulpino.

1540

ROSAURA Atreve-se a dizer-me tal, indigno cavalheiro? Primeiro a minha morte...

RODRIGO Chiu. Não levante a voz. Não faça com que...

ROSAURA Que há de fazer? Dar-me algumas pancadas?

1545 RODRIGO Essas coisas não as dizem homens de bem. Porém, sem que pessoa alguma o saiba já o têm feito muitos homens honrados. Enfim, não alterquemos neste ponto. Entre vossa senhoria a falar a Matilde, exponha o meu pensamento, veja o que lhe diz e siga a norma da sua conduta, de outra sorte espere ver [53/148] desempenhado quanto
1550 lhe tenho exposto.

ROSAURA Eu falar a esse dragão? A essa fúria, causa dos meus dissabores?

RODRIGO Está feito. Então, venha até cá abaixo.

ROSAURA Irei quando me parecer. Tenho de esperar Gustavão.

1555 RODRIGO Espera muito mau conselheiro para a conduzir na conjunção em que se acha. Venha, minha senhora, vamos beber o chocolate.

ROSAURA Antes bebera um veneno.

RODRIGO Pois havia de ter coração para estar viúvo?

ROSAURA Não havia de imitar-me pelo efeito da saudade.

RODRIGO Agora, eu sou muito mavioso.

1560 ROSAURA (Que te leve a fortuna o génio.) Senhor, adeus. Se está chasqueando, procure quem o sofra.

RODRIGO Minha senhora, antes que se vá quero contar-lhe uma história [53v/148v] abreviada e compendiosa. Vossa senhoria suspeita que eu seja um tirano e que não lhe tenha amor? Tudo é pelo contrário. Eu não tenho pessoa a quem possa querer mais que a vossa senhoria. Suspendo o projeto em que estava de a mandar para o convento, de a encerrar no meu palácio de Vulpino, de proibir-lhe as visitas, de desviá-la do seu jogo, enfim, francamente tudo lhe concedo. Que pretende que faça mais um esposo que a estima?

1570 ROSAURA Já está desenganado da minha inocência?

RODRIGO Eu nunca cheguei a desconfiar do vosso procedimento.

ROSAURA Mas para que me tem atormentado?

RODRIGO O muito amor excita muitas vezes a um peito amante a praticar desacertos.

1575 ROSAURA (Não me fio em ti, fingido.)

RODRIGO Se quer sair para fora mande [54/149] pôr a carruagem.

ROSAURA Vossa senhoria não me vê vestida? Inda o pergunta?

RODRIGO Não reparava. Pascoal, Pascoal!

Cena XVI

1580 *Pascoal e os ditos.*

PASCOAL Meu senhor, que determina?

RODRIGO Que ponham a carruagem da senhora.

PASCOAL (Esta gente a cada instante muda de pareceres. Pobres criados, quanto aturais.) (*Vai-se.*)

1585 RODRIGO Enquanto a carruagem se apronta, há de permitir-me licença para ir mudar de vestido.

ROSAURA Que tem que vossa senhoria vá mudar de vestido para a minha jornada?

RODRIGO Não é justo que vá indecente. Será casa de cerimónia...

1590 ROSAURA Pois vossa senhoria vai comigo?

RODRIGO Sim, por acompanhá-la. E de hoje em diante sou o vosso cavalheiro [54v/149v] servente. Quando quiser jogar, jogaremos ambos. Se eu perder, estimarei que vossa senhoria se utilize e, se ganhar, tudo fica em casa.

1595 ROSAURA Isso é fazer uma figura ridícula.

RODRIGO Pois só vossa senhoria faz figura de respeito na companhia de Honório e de outros semelhantes? E indo a par de mim se faz cativa?

ROSAURA Certamente.

RODRIGO Pois tenha entendido que ou assim ou tornamos à mesma.

1600 ROSAURA Antes viver encerrada toda a vida.

RODRIGO Assim poderá suceder.

ROSAURA Antes quero que murmurem da minha ausência do que ser objeto reparável de todos os meus conhecimentos.

RODRIGO Será servida, minha senhora.

1605 ROSAURA Que isto sofra!? E há senhoras que se casem com semelhantes cabeçudos?

RODRIGO (*Muito alterado.*) E há homens que se esposem com semelhantes doidas? [55/150]

ROSAURA Sou sua criada. (*Vai-se.*)

1610 RODRIGO Seu reverente escravo. Oh, quanto são traidores os corações femininos. São abortos de inconstância e chefes da infidelidade. Infelizes aqueles que acreditam as suas expressões e muito mais aqueles que dando-lhe toda a validade se unem com o laço de himeneu e as deixam assenhorear do seu despotismo fazendo-se escravos das suas ações. Eu confesso que sou um dos deste número.

1615 Porém, como ainda conheci o erro a tempo, protesto de dar-lhe a emenda. Venturosos esposos que encontrastes para sócia dos vossos trabalhos uma consorte sábia e modesta. Não a trateis com desgostos, estimai o bem que possuíis e rendei graças ao céu de

1583-1584 (*Esta gente a cada instante muda de pareceres. Pobres criados, quanto aturais.*): no testemunho lê-se *Esta gente a cada instante muda de pareceres. (Pobres criados, quanto aturais.)* Cf. testemunho B/ manuscrito da Fundação Calouste Gulbenkian.

1620 semelhante benefício, pois que julgo ser esta a mais rara e maior
felicidade do mundo. (*Vai-se.*) [55v/150v]

Ato III

Noite

Cena I

1625 *Pascoal.*

PASCOAL Isto é noite, ainda se não acendeu o alempião da sala. Tudo está às
escuras e não vejo palmo de terra. Esta gente morreria? Se pudesse
agora falar a Jenuária para acabar de ajustar o nosso casamento havia
de estimá-lo, porém, eu receio tanto dos casamentos que... Sinto
1630 gente. Quem será?

Cena II

Matilde e D. Aleixo conduzindo-a.

ALEIXO Vinde, minha querida nora. Inda que tudo está às escuras não hei de
errar o caminho.

1635 MATILDE Pois inda não puseram luzes nesta sala? Causa-me novidade.
Jenuária! [56/151]

JENUÁRIA (*Jenuária dentro da cena.*) Minha senhora, estamos fechados.

ALEIXO É verdade que fechei aquela porta. Eu vou libertá-los. (*Vai a partir,
topa-se com Pascoal.*)

1640 MATILDE Deixai estar, senhor D. Aleixo, que eu vou. Mas quem está aqui?

PASCOAL É o seu criado Pascoal.

ALEIXO Que fazes neste sítio?

PASCOAL Recolhi-me para esta sala por não estar na escada, porque lá em
baixo também está tudo fechado.

1645 ALEIXO Grande novidade. Enfim, já acertei com a porta. (*Topando-se com a
porta.*) Podemos entrar.

Cena III

Os ditos e Jenuária, que trará as luzes.

JENUÁRIA Minha senhora, bem vinda. Foi a passeio?

1650 ALEIXO Vinde, minha senhora, que inda tenho mais que dizer-vos.

1636 *Jenuária* : no testemunho lê-se *Jenuária, Bento, tragam luzes*. O surgimento de «Bento» no manuscrito da *Coleção das obras dramáticas* deve-se provavelmente a um erro de cópia, resultante de uma má leitura da informação de cena «Dentro», que indicava que Jenuária falava de «dentro» da cena (neste caso, atrás de uma porta fechada).

MATILDE Prontíssima. (*Vão-se.*)

PASCOAL Chiu, deixe um castiçal e leve outro. [56v/151v]

JENUÁRIA Perdoe, que não reparava. Espere que eu venho. (*Vai-se.*)

1655 PASCOAL Que tal é esta? Espere e deixa-me às escuras. Ora isto não está mau.
Que se passaria com a mulher escondida? Tenho muita precisão de
falar com Jenuária para que me conte estes sucessos.

Cena IV

Honório à porta do escritório.

1660 HONÓRIO Faz-se-me muito preciso saber se já viria Matilde. E se D. Aleixo
também está nesta casa... Mas, quem está aqui?

PASCOAL (Este é Honório, pois não lhe respondo.)

HONÓRIO Não fala? (Será D. Aleixo? Oh, céus, com quem me vim encontrar.)
Não responde?

1665 PASCOAL (Vou-me abalando para o deixar em confusão.) (*Vai
encaminhando-se para a porta entendendo que vai para a da
escada.*)

HONÓRIO Podeis declarar-vos, que eu sou pessoa [57/152] de toda a
confidência.

1670 PASCOAL Já te achei! Por aqui me sirvo. Agora fecho-te por dentro para que o
velho te apanhe e tomara que te maçasse como fez a Rosaura. (*Entra
pela porta do escritório e fecha-a por dentro.*)

1675 HONÓRIO Senhor Florindo, adverti que sou um sujeito que sabe portar-se nas
ocasiões como homem de bem. (Ateima em não responder? Convém
ocultar-me. (*Caminha para o escritório.*) Mas que é isto? A porta
está fechada. Será engano meu? Chegam luzes. Ah, que é realidade.
Será D. Gustavão que entraria pela porta do jardim?) Amigo, abri.
Amigo, abri. Não me responde. Estou perplexo. Mas eu nem vejo,
nem pressinto a Florindo, aquando a claridade das luzes já mo
podiam fazer ver. Sem dúvida para deixar-me duvidoso procurou
1680 este refúgio. Bem melhor caíste no laço. Saio pela outra porta. Vou
de volta... [57v/152v] Mas pior é esta que aí vem. D. Rodrigo com
Rosaura, terrível empenho. Onde me ocultarei? (*Batendo à porta do
escritório.*) Senhor Florindo, abri. Qual! Pior, é o porfiar. Estou entre
Cila e Caríbdis. Vou-me ver se aquela câmara está fechada. Oh, tem
1685 a porta aberta. Amor, coadjuva os meus intentos. (*Oculta-se na outra
câmara.*)

1683-1684 *entre Cila e Caríbdis*: expressão que significa o mesmo que «estar entre a espada e a parede», ou seja, entre duas situações negativas. Cila e Caríbdis são escolhos perigosos localizados no Estreito de Messina: Cila é um rochedo e Caríbdis um redemoinho. Na mitologia grega são dois monstros marinhos.

Cena V

Jenuária, com luz, e Pascoal.

JENUÁRIA O senhor Pascoal Taumâncias poderá desculpar-me a demora... Mas quem serve... Ai, foi-se embora. Não tem paciência. Mau para marido.

PASCOAL Agora que se retirou o bom a ver de Honório, posso concluir o meu empenho com Jenuária. Mas eis que chega o meu amo. Fora! Escondamo-nos outra vez pois não quero graças. (*Oculto-se.*)

Cena VI

D. Rodrigo e D. Rosaura e os ditos. [58/153]

ROSAURA Esta violência com me trata será causa da minha morte. (*Chorando.*)

RODRIGO Ora, minha menina, o falar a sua cunhada não é quebrar-lhe algum braço. Venha.

JENUÁRIA Isto é novidade, minha senhora, honrar esta sua casa, quando não está cá o senhor D. Gustavão. Senhor D. Rodrigo, muito estimo que vossa senhoria viesse bom da sua quinta.

RODRIGO Fico-vos muito obrigado. Poderei falar a minha irmã?

JENUÁRIA Eu lhe vou dar parte, com sua licença. (*Vai-se.*)

ROSAURA Certamente vem receber-nos nesta sala. E hei de aturar estas desfeitas?

RODRIGO Já está fantasiando. Tudo há de ser diferente do que pensa. Rosaura, minha irmã estima a visita de vossa senhoria e...

ROSAURA Estima o meu aperreamento, o meu desgosto, enfim, é o maior demónio que tenho visto aplicado em meu dano. [58v/153v]

RODRIGO Matilde é muito amiga de vossa senhoria e ou com ela ou comigo é que vossa senhoria há de ir às suas assembleias.

ROSAURA Não é mau contrato. Matilde sempre tem que fazer em casa e vossa senhoria com os seus negócios não deixa ver-se e eu... Ora, sou sua criada.

RODRIGO Vossa senhoria é minha ama.

1688 e Pascoal: no testemunho não é fornecido o nome de Pascoal na didascália de cena inicial.

1692-1694 A fala de Pascoal é dita enquanto a personagem se encontra oculta num quarto. Só assim se entende que Jenuária não o veja.

1696 e os ditos: no testemunho apenas é dada a indicação de entrada de cena das personagens Rosaura e Rodrigo.

Cena VII

Matilde, Jenuária e os ditos.

- 1720 MATILDE Minha estimadíssima cunhada, um grande prazer me dais com a vossa visita.
- ROSAURA Igualmente o recebo. (*Abraçam-se.*)
- MATILDE Viestes bom?
- RODRIGO Para servir-vos.
- JENUÁRIA Vossa senhoria está melhor da sua cabeça?
- 1725 ROSAURA Quem te ensinou esse recado? Tua ama?
- RODRIGO (Temo-la travada.) [59/154]
- MATILDE Não lhe ensinei nada pois Jenuária sabe a sua obrigação. Recebeu hoje o recado que mandaste dizendo a vossa moléstia, obrigada de amor quis saber as melhoras por interessar-se nos vossos alívios.
- 1730 RODRIGO (*À parte a Rosaura.*) (Vedes, não foi com malícia.)
- ROSAURA (Não a creio. Sem dúvida aqui nos hospeda.)
- MATILDE Senhora D. Rosaura, vinde para a outra sala, vinde mano, pois cá está o senhor D. Aleixo.
- RODRIGO Muito estimo, pois tenho que dizer-lhe. (*À parte a Rosaura e vai-se.*) (Vedes como vos enganais?)
- 1735 ROSAURA Sim. (Vejam onde me vou meter com dois sonsos e um rabugento.)
- MATILDE Vamos, minha senhora.
- ROSAURA Não façais cumprimento.
- 1740 MATILDE Jenuária, vem alumiando-nos. (*Vai-se.*)
- JENUÁRIA Afligiui-se de falar-lhe na cabeça, tem medo que lha leve o vento. (*Vai-se.*)

Cena VIII

Honório sai da câmara. [59v/154v]

- 1745 HONÓRIO Vamo-nos safando. Fora com o aperto em que estava metido. Porém, quisera examinar se D. Gustavão é quem está no escritório. (*Caminha para o escritório.*)
- PASCOAL Poderei sair do encerro. Mas eu sinto passos. És tu Jenuária?
- HONÓRIO Ai, que é Florindo. (*Mudando a voz.*) Atendei que eu...
- 1750 PASCOAL (Fora, que não é fêmea, é macho.) (*Fecha outra vez a porta.*)
- HONÓRIO Atendei... Mas fechou outra vez a porta. Ora, espera que agora terminarei as tuas ideias. Como estás preso no laço, este mesmo

1722 *Viestes*: no testemunho lê-se *Vieste*.

1726 Ver nota às linhas 1217-1218.

1736-1737 Ver nota às linhas 1217-1218.

1755

subterfúgio te servirá de condenação. Mande-te chamar para colorar o teu castigo. Sim, está chegado o tempo de retirar Matilde desta casa, apesar do seu desgosto. Vou-me a procurar Gustavão. Onde será aqui a porta... Aqui está. Tomara que não me pressentissem nesta empresa. eis que chega Florindo. (*Vai a partir e volta muito assustado.*) Mas que [60/155] história é esta? Pois não é quem se oculta no escritório? Poderá haver maior confusão? Enfim, recorramos ao mesmo esconderijo. (*Oculta-se no mesmo quarto.*)

1760

Cena IX

Florindo, batendo com a bengala.

FLORINDO Não está aqui algum criado? Ninguém responde? Continuarei a chamar, pois não devo abusar da amizade praticando com liberdade.

1765

Cena X

Jenuária, trazendo luz.

JENUÁRIA Quem chama?

FLORINDO Um seu criado.

1770

JENUÁRIA Oh, senhor Florindo. Seja vossa mercê muito bem aparecido nesta casa. Vossa mercê tem-nos causado grande saudade.

FLORINDO Tenho andado ocupadíssimo e se não fora por cumprir com a obrigação de súbdito destes senhores, certamente nem [60v/155v] agora os incomodava com a minha assistência. Poderei falar ao senhor D. Gustavão?

1775

JENUÁRIA Ele anda com o seu fadário. Tem vida de lobisome, não deixa ver-se.

FLORINDO Retirar-me-ei. Sem embargo que recebi uma carta em que...

JENUÁRIA Ai, entre, que a minha ama lá está dentro com o senhor D. Aleixo, o senhor D. Rodrigo e sua cunhada.

FLORINDO Tende o incómodo de pedir licença.

1780

JENUÁRIA Prontíssima. Este sim, que é honrado comerciante. (*Vai-se.*)

FLORINDO Esta carta que recebi mete-me em suspeitas, quando ao mesmo tempo julgo com sinceridade D. Gustavão mandar chamar-me, dizendo que sua mulher tem negócio que me comunicar, que venha a falar-lhe, porém, que não lhe declare que ele me fez este aviso e que debaixo de segredo natural me expõe este [61/156] desígnio. Oh céus. Não sei que vaticine... Mas quererá que lhe contribua com algum dinheiro e se envergonhará de pedir-mo? Pode ser. E suspeitando ser este o motivo, não devo escusar-me. Santa virtude, tu que reges as minhas ações no empenho de patrocinar ao desarranjo e indigência desta família e que sabes a minha inocência defende-me de calúnias e anima meus intentos.

1790

Cena XI
Jenuária e o dito.

- JENUÁRIA Meu senhor, pode servir-se de entrar.
- 1795 FLORINDO Fico-vos muito agradecido.
- JENUÁRIA Também eu quisera ficar obrigada a vossa mercê.
- FLORINDO Pois que mandais?
- JENUÁRIA Vossa mercê poderá acomodar nas suas [61v/156v] fazendas a um
sujeito que me diz respeito?
- 1800 FLORINDO Em que emprego?
- JENUÁRIA Em caseiro de alguma das suas quintas.
- FLORINDO Sendo suficiente.
- JENUÁRIA É um sujeito que está para ser meu esposo.
- FLORINDO Estais servida. Por quem sois, conduzi-me.
- 1805 JENUÁRIA Não sei com que expressões posso agradecer a vossa mercê...
- FLORINDO Detende-vos. Florindo podendo servir não quer agradecimentos.
- JENUÁRIA Que honrado! Vamos, senhor. (*Vai-se, com Florindo, levando a luz.*)

Cena XII
Honório.

- 1810 HONÓRIO Fora com o encerro. Falavam de sorte que nada percebi do que
disseram. Gustavão sem dúvida é o que se oculta no escritório e
ignora que [62/157] eu estou aqui. Melhor para o enredo. Tomara
que viesse agora Jenuária para que fosse dar recado a sua ama de que
seu marido lhe quer falar. Ela que chega. Vem com luz. Mau está o
1815 negócio, mas como a porta da escada está franca não receio perigo,
pois será impossível que tenha novos empecilhos.

Cena XIII
Jenuária e o dito.

- JENUÁRIA Chegando por casualidade à janela conheci meu amo, pela claridade
1820 que dava a luz do archote que trazia o moço que o acompanhava. E
de caminho ver se posso falar a Pascoal.
- PASCOAL (*Da porta.*) Eu estou como um cágado metido nas conchas. Fora, que
inda não é tempo. (*Torna a fechar-se.*) [62v/157v]
- HONÓRIO Senhora Jenuária, em bem oportuno tempo vos encontro.
- 1825 JENUÁRIA Que manda desta sua serva?

1807 com *Florindo*: não consta do testemunho da *Coleção das obras dramáticas*. Contudo, uma vez que a personagem sai de cena, incluiu-se essa indicação na didascália.

1830 HONÓRIO Quisera que vossa mercê desse recado a sua ama de que o senhor D. Gustavo tem que lhe dizer, mas por não se encontrar com seu pai e D. Rodrigo, que sabe que estão cá em conversação, quer que venha a esta sala. E vossa mercê retire a luz, pois não pretende ser desses senhores pressentido.

JENUÁRIA Sim, senhor, vou levar-lhe o recado por julgar ser esta a primeira vez em que vossa mercê tem falado verdade. Com licença. (*Vai-se.*)

1835 HONÓRIO Vai, que cedo receberás o prémio que mereces. Agora concluo o empenho e acabo de expor a Matilde o meu pensamento. Como farei conduzir a Florindo também a este sítio? Enfim, tudo se rende fácil ao meu juízo.

Cena XIII

[63/158] *Gustavo à porta e logo Matilde de outra parte.*

1840 GUSTAVÃO (Tudo está às escuras. O pérfido entrou para esta casa e tomara acautelado perceber a sua infidelidade. Ingrato amigo. Tu mais que ninguém me reduces a deplorável estado de infeliz.)

HONÓRIO Muito tarda Matilde. O céu permita bom êxito no que empreendo.

GUSTAVÃO (Sinto passos. Sem dúvida é o tirano Florindo.

Cena XV

1845 *Matilde e os ditos.*

MATILDE Obediente venho cumprir com os vossos preceitos. Onde estais?

GUSTAVÃO (Aquele voz é de Matilde. Oh, céus, eu morro.)

MATILDE Onde estais?

1850 HONÓRIO (*Mudando a voz.*) Para este sítio. Dai-me a vossa mão. [63v/158v]

MATILDE Que pretendeis de mim? Podeis dizê-lo pois estais certo no quanto me empenho na execução dos vossos preceitos.

GUSTAVÃO (Ah, infiel.)

1855 HONÓRIO Por não querer encontrar-me com aqueles senhores que lá estão dentro vos dei este incómodo para certificar-vos inteiramente do meu amor já livre das suspeitas que tanto me faziam zeloso, e...

MATILDE Graças ao céu, que torno outra vez a ouvir-vos essas doces expressões. Oh, quanto sou ditosa.

HONÓRIO Muito me julgo eu inda recebendo por engano este alívio.

1860 GUSTAVÃO Já me falta a paciência. Morre falso. E tu acaba, traidora. (*Dispara duas pistolas e se ouve o estrondo dos verdadeiros tiros que ao mesmo tempo se dão dentro dos bastidores.*)

HONÓRIO Ai, de mim. Estou morto.

1839-1841 Ver nota às linhas 1217-1218.

MATILDE Ai, de mim. Estou morta.

1865 GUSTAVÃO (*Honório tira um lenço para com ele suspender o sangue do braço e peito por onde figura ter recebido o tiro e entra com desesperação no teatro até que cede. E Matilde cai desmaiada em uma cadeira ou em terra, como possa ficar mais naturalmente.*) Estou vingado. Agora que farei? Misero de mim. Vou falar a Honório [64/159] que me espera no meu escritório. Porém... Eu matei a Matilde? Dei morte a minha esposa? E fui tão bárbaro? Mas que diria o mundo se assim não praticasse? A honra é o capital de um homem de bem e vingada esta tudo mais é vencível. Depressa, fuja-se para longe desta cidade até que justifique a minha razão. Entro a buscar o dinheiro e dizer ao amigo que me acompanhe. Pesado encargo do matrimônio, por tua causa me vejo prófugo no centro de tantas aflições. Olá, abri. Não está cá. (*Isto é batendo à porta do escritório e vendo que se lhe não abre, arromba desesperado.*) Desta sorte concluo o meu desígnio.

1870

1875

Cena XVI

Os ditos e Pascoal, saindo do escritório com medo.

1880 GUSTAVÃO Quem está aí dentro?
PASCOAL Um seu criado.
GUSTAVÃO Amigo, está a vingança feita. [64v/159v] Guardai estes instrumentos do meu desagravo. (*Dá-lhe as pistolas.*) E vinde acompanhando-me, pois os dois cavalos nos esperam. (*Entra para dentro.*)

1885 PASCOAL Que história é esta? Esperam-me dois cavalos? E dá-me duas pistolas? Que homem será este?
GUSTAVÃO (*Sai Gustavão.*) Já estou prevenido de dinheiro. Amigo, amigo, já partiste? Deixaste-me neste empenho? Mas não importa, que o destino guiará meus passos atalhando as estradas do precipício. (*Vai-se.*)

1890 PASCOAL Se fosse tolo poderia falar. Vá ele muito embora. Suponho que é Gustavão e me julgava Honório. Vou-me escapulindo...
HONÓRIO (*Tornando a si.*) Não há... Não há quem me acuda? Eu...Eu...
PASCOAL Aí está gente, fora com a embrulhada. (*Torna para a porta com temor.*)

Cena XVII

Honório, D. Aleixo e Jenuária, à porta. [65/160]

JENUÁRIA (*Dentro.*) Senhor, não vá lá que meu amo não quer.

1862-1863: no testemunho, uma chaveta indica que as falas de Honório e Matilde são em simultâneo.

1879 *Os ditos e:* no testemunho apenas é dada a indicação de entrada de cena da personagem Pascoal.

1896 *Honório:* no testemunho não é dada a indicação de permanência em cena da personagem Honório.

ALEIXO Ouvi dois tiros e Matilde não aparece. Desconfio de Gustavão.
 JENUÁRIA Faça o que lhe parecer.
 1900 ALEIXO Aqui não oiço voz alguma.
 JENUÁRIA Iriam para o escritório?
 ALEIXO Bem, retira-te.
 JENUÁRIA Obedeço. (*Vai-se.*)
 HONÓRIO Não há... Oh, céus, quem me socorra? Que...
 1905 ALEIXO Gustavão, que tiveste? Sem dúvida algumas histórias por motivo do jogo. Triste filho. Onde estás?
 HONÓRIO Estou expirando e...
 ALEIXO (*D. Aleixo agarra-o.*) Que sinto? Estás todo ensanguentado.
 HONÓRIO As balas... Triste de mim. Eu morro.
 1910 ALEIXO Mísero Gustavão. Desgraçado pai... Que farei? Chamar que me acudam é alborotar a casa e Matilde se entregará a algum acidente por motivo [65v/160v] da pena. Vejamos se posso ocultá-lo no seu gabinete enquanto vou prevenir os remédios. Robusto vigor de minha mocidade novamente me reforça eximindo-me de outro
 1915 auxílio. (*Vai levando nos braços a Honório para a banda do escritório, fingindo enganar-se, e nele o oculta e Honório deixa cair o lenço.*)
 MATILDE Esposo... Infeliz... Infeliz esposo.

Cena XVIII

1920 *Sai D. Aleixo abraçado com Pascoal.*

ALEIXO Traidor daqui não escapas. Será punida a tua traição. Olá, tragam luzes.
 PASCOAL Senhor ... eu sou... (*Tremendo muito.*)
 ALEIXO Jenuária, traze luzes depressa.
 1925 PASCOAL Senhor...
 MATILDE Oh, céu, que vozes são estas?
 ALEIXO Inumano, do meu poder não escapas.
 MATILDE Esta é a voz de meu sogro? Senhor... Ah, que não posso... Meu esposo...
 1930 ALEIXO Matilde. Que ouço? Jenuária traze [66/161] luzes.

Cena XVIII

Jenuária com luzes e D. Rodrigo e os ditos.

JENUÁRIA Aqui estão luzes.
 RODRIGO Que sucedeu, senhor D. Aleixo?
 1935 ALEIXO É este traidor... Mas que vejo? (*Olhando para Pascoal.*)
 PASCOAL É o seu criado Pascoal.

MATILDE Por quem sois, valei a meu esposo que eu... eu morro. (*Cai outra vez.*)

1940 RODRIGO Que tendes, querida irmã? Ah, que não responde.

ALEIXO Oh céu, Matilde sabe tudo. Está desmaiada? Jenuária, acudi a vossa ama. E vós, senhor D. Rodrigo, agarrai-me este homem.

PASCOAL Eu estou sem pingo de sangue. Eu, senhor... eu... não fui.

1945 ALEIXO Cala-te perverso, não te vejo com duas pistolas? E... logo deporás em teus intentos e por ora fica desta sorte. (*Tapa-lhe a boca com um lenço.*) Senhor D. Rodrigo não o deixais falar. [66v/161v] Senhor Florindo, Rosaura, vinde cá. (*Chega à porta e chama.*)

Cena XX

Rosaura, Florindo e os ditos.

ROSAURA E FLORINDO Que mandais?

1950 ALEIXO Senhor Florindo, ide para aquele quarto acudir a vosso amigo Gustavão e não deixeis que entre lá pessoa alguma que eu, pela porta do jardim, faço conduzir os cirurgiões e médico se for preciso. (*Vai-se Florindo.*) Rosaura, valei a vossa cunhada que está entregue a um delíquio. Senhor D. Rodrigo, se quiser resistir matai-o, pois é

1955 um ladrão que pretendia roubar esta casa. Salve-se por este modo a honra, pois receio que seja maior o empenho do que se presencia. Miseró Aleixo, não morreste entre o tumulto de tantos esquadrões inimigos para vires acabar no centro dos trabalhos que te originam [67/162] estes ingratos filhos. (*Vai-se.*)

1960 JENUÁRIA (*Jenuária em todo este tempo tem ido buscar um copo de água, tem dado a Matilde que o recusa.*) Senhora, ânimo. Torne a si. Que foi isto?

ROSAURA Parece-me isto melindres e afetações. Senhor D. Rodrigo largue o criado, não seja louco. Inda não sabe o que isto é?

1965 RODRIGO Cale-se, senhora. Mude de génio.

MATILDE Esposo... Ai de mim.

JENUÁRIA E RODRIGO Estais melhor?

MATILDE (*Depois de beber água.*) Sim.

ROSAURA Destes sucessos, inda sendo eu doida, como vossa senhoria me julga,

1970 não sucederam em nossa casa.

RODRIGO É muito factível o haverem ladrões.

ROSAURA Ladrões dos afetos. Não faça de mim tola.

JENUÁRIA Então estais restituída? [67v/163v]

1975 MATILDE Será impossível sem que veja o querido esposo. Onde o ocultaram? Deixai que unida ao seu peito termine a minha vida. Oh, justo céu, pela primeira vez que resignado me concedeste aos meus protestos o fizeste alvo da vossa vingança?

- RODRIGO Mana, estais enganada, que o vosso esposo não está morto.
- 1980 MATILDE Onde se oculta a meus olhos se está livre do perigo? Mas que vejo? (*Olhando para o lenço que deixou Honório ensanguentado.*) Ah, que não é verdade. Que este sangue bem testemunha a sua desgraçada sorte. Oh, precioso objeto do meu amor. Eu te dedico estas torrentes de lágrimas e estes terníssimos suspiros... Ah, que
- 1985 mão traidora pôde assassinar-te? Que bárbaro peito soube conservar semelhante traição e se animou a executá-la? Eu, eu vi o relâmpago do raio junto a mim e senti o horrível estampido do trovão. [68/163] Vi... Ah, que deliro. De novo se escurece o discurso. Em *motu contínuo* o coração se agita... tremo... e não posso mover passo.
- 1990 Pérfidos, inumanos que me roubaste o meu conforto, tremei de mim, que abrasada em ira, pedindo castigos aos céus, justiça do rei e... Mas, ah, que não sei o que expresso. Eu me olvido da virtude que seguia? Não, não seja assim. Justo Deus, vós que presenciais minhas agonias, sossegai o meu espírito dando constância para que as possa suportar resignadamente. (*Vai-se.*)
- 1995 JENUÁRIA Não a deixo. Coitadinha. Casai-vos lá com um destes demónios! (*Vai-se.*)
- ROSAURA Esta cena parece-me de comédia. Bela caramunha para uma carpideira. Senhor D. Rodrigo também é do seu agrado que eu aprenda aquele solilóquio?
- 2000 RODRIGO Eu lhe faculto a licença de retirar-se. [38v/163v]
- ROSAURA Fico-lhe muito obrigada. Esta farsa não se perde só para ter o gosto de a contar à senhora Beatriz. Enfim, vossa senhoria não desgosta da diligência, ora solte a Pascoal. (*Pascoal faz alguns trejeitos pedindo que o soltem.*)
- 2005 RODRIGO Senhora, vá acompanhar Matilde.
- ROSAURA Também não diz mal, que os lances patéticos da primeira dama merecem toda a atenção. (*Vai-se mofando do que tem visto.*)
- 2010 RODRIGO Sim, vá fazer-lhe a graciosa. Que sucesso será este? D. Aleixo fazer-me semelhante recomendação, como a de impedir que fale este moço. Chama-lhe réu. E Matilde lamenta a falta de Gustavão supondo-o morto. Não sei que possa entender, enfim, anda indigno malfeitor, anda encerrar-te em uma casa enquanto não se confirma o teu crime. (*Vai-se levando Pascoal, o qual irá fazendo muitos trejeitos de temor e graciosamente se retira.*)
- 2015
- Cena XXI*
- Jenuária.* [69/164]
- JENUÁRIA Não posso capacitar-me que Pascoal seja ladrão e que matasse meu amo. Mas onde está o defunto? Sendo eu tão medrosa, só este

2020

defunto não me causa pavor. E tanto que me exponho a este excesso, por sossegar minha ama. Estará nesta câmara? Eu não vejo nada. No escritório é escusado o exame que de lá saiu o senhor D. Aleixo. Vou dissuadi-la da falsa apreensão que tanto a preocupa. (*Vai-se.*)

Cena XXII

D. Gustavão.

2025

GUSTAVÃO Poderá haver maior falsidade? Faltar-me Honório depois de se incumbir de patrocinar-me na fuga? Deixar-me lutando com horrídas imagens que não deixam determinar-me? Eu sem acordo, aflito e desesperado, não sei que prisão me impede os passos que [69v/164v] retrocedo e venho esperar melhor conjuntura. De quem poderei fiar-me se Honório me desampara? Querendo ir embarcar formou-se-me na ideia a figura da esposa que, protestando inocência, aludia de inumano; de outra parte Florindo, que afirmando ser pura a sua amizade perdoando-me o delito, empurrava a embarcação e aceleradamente me transportava a este sítio. Porém, nem a inocência daquela foi verdadeira, nem deste pura a amizade. Ambos foram uns monstros que o destino enviou para meu dano. Perdi todos os bens que possuía, riqueza, o sossego, o amor de Tomasina, a esposa e amigos. Que resta mais que perder? A vida? Perca-se a vida. De todo acabe o infeliz Gustavão... Mas eu não tenho testemunhas que possam afirmar que eu fosse o agressor. Só Honório. [70/165] E esse... quem sabe? Mas onde se ocultariam estes cadáveres objetos que foram do meu rancor? Tudo está em sossego. Não vejo pessoa alguma que possa noticiar-me. Ah, duvido se no inferno possam haver maiores tormentos que estes que me dilaceram, que me despedaçam as mesmas entranhas.

2030

2035

2040

2045

Cena XXIII

D. Aleixo saindo do escritório.

ALEIXO Esperai, senhores, que vos trago luz. Mas que vejo?

GUSTAVÃO Meu querido pai.

2050

ALEIXO Meu filho, és tu?

GUSTAVÃO Eu sou quem não merece a vossa graça, sou...

ALEIXO Vem a meus braços. (*Abraçam-se.*) Oh, céus! Torno a viver. Quem, quem será o ferido que oculteí naquele gabinete supondo que tu fosses? [70v/165v]

2055

GUSTAVÃO Meu pai, a minha honra assim o pedia. Aquele é Florindo, o mísero Florindo. E eu sou quem fiz esse homicídio.

ALEIXO Estás enganado. Florindo é a quem eu confiei a sua companhia.

GUSTAVÃO Inda respira, esse traidor? Esse ingrato amigo?

ALEIXO Não sentias até agora a sua infelicidade?

2060

GUSTAVÃO Sim, meu pai. Porém, muito mais sinto agora a minha afronta, e tanto que novamente recobrado de furor o vou a procurar a esse sítio e morto a punhaladas será despojo da ira que me acende no peito o crédito e o dever de cavalheiro. (*Partindo.*)

ALEIXO Adverte que te enganas, meu filho, espera...

2065

GUSTAVÃO Não se apelida por engano o que eu observei, o que ouvi. E o que sem declarar-vos tenho ocultado. Morreu [71/166] Matilde e o pérfido triunfou? Não, não cantarás o triunfo enquanto eu tiver alentos.

ALEIXO Filho, não te percas. Deixa ao meu zelo o teu desagravo. Sou teu pai e sou mais escrupuloso nesses pontos que tu mesmo. Porém, aceleradamente não se procede. Deixa-me que vá observar quem seja o mísero que foi assassinado pela tua alucinação. Haverá inda mais pesares? (*Vai-se, levando uma das luzes que estavam em cima da mesa para dentro do escritório.*)

2070

GUSTAVÃO Torno a confundir-me. Florindo não foi o exangue? Honório não pode ser, porque a ele entreguei as pistolas depois do empenho. Ah, que eu morro. Mas seja quem for, é parcial desta vil correspondência e foi bem que suportasse o prémio.

2075

Cena XXIV

2080

Matilde, Rosaura e Jenuária.

ROSAURA Deixai, Matilde, de chorar. Ah, [71v/166v] que ali tendes a Gustavão.

MATILDE É certo. Ah, meu querido consorte. (*Corre a abraçá-lo.*)

2085

GUSTAVÃO Que vejo? Inda estás viva? Separa-te de mim, perjura. Estou perplexo.

ROSAURA (Quase que formo novo conceito de Matilde.)

GUSTAVÃO Lágrimas fingidas, peito simulado, coração traidor. Eu te abomino. Estou certo do quanto me estimas, as tuas ações bem têm demonstrado a tua fidelidade. (*Gustavão turba-se e Matilde não se aparta de seus braços.*) Retira-te de mim, e já que ficaste livre do primeiro impulso da vingança, experimenta agora... (*Separa-a de si com violência.*)

2090

2086 Ver nota às linhas 1217-1218.

Cena XXV

Aleixo e os ditos, e logo Florindo trazendo Honório nos braços.

- 2095 ALEIXO Filho, a quem ofendeste foi a Honório, que pretende, antes que o céu disponha da sua vida, dar-te um abraço.
- TODOS Honório? [72/167]
- GUSTAVÃO Meu querido amigo, eu, eu vou. (*Partindo.*)
- 2100 ALEIXO Espera, que o senhor Florindo o conduz a este sítio, pois que inda agora tornou a recuperar o seu descanso.
- GUSTAVÃO Inda Florindo me aparece? Eu tremo.
- TODOS Oh céus, que vejo?

Cena XXVI

Os ditos e Florindo trazendo Honório e este com semblante desmaiado e precedido de dois cirurgiões.

- 2105 GUSTAVÃO Chegai, chegai a meu peito estimado Honório, abraçai-me e perdoai-me.
- HONÓRIO Amigo, permiti que neste intervalo que me resta de vida possa na presença destes senhores confessar o meu delito. Amigo... eu sou... o delinquente que maldisse do portamento da modesta Matilde... porque esta sempre desprezou as finezas que lhe fazia. Eu fui quem vos induziu para o empenho de matar o senhor Florindo e o mesmo que por uma [72v/167v] carta o mandei chamar. Eu quis o vosso desterro e a sua morte. Porém, o céu permitiu, conhecendo os meus erros, que eu fosse o que suportasse o severo efeito da vingança. O senhor Florindo é inocente, a senhora D. Matilde está intacta no seu crédito. Eu, eu sou o réu, o malfeitor, o amigo ingrato que por um louco afeto sacrificava as vossas reputações. Perdoai-me, por quem sois, pois que a final hora se apressa... e já debilita ... o impulso de
- 2110 ...Ah, senhores... perdoai-me...oh, justo céu... eu morro. (*Cai desmaiado de todo.*)
- 2115
- 2120
- MATILDE, GUSTAVÃO E FLORINDO Sim, eu vos perdoo.
- GUSTAVÃO Senhores licenciados, conduzi-o àquela câmara e tratai-o com os remédios que forem precisos. (*Levam-no.*) Querida esposa, vinde a

2094 *e os ditos*: no testemunho apenas é dada a indicação de entrada de cena da personagem Aleixo, que será seguida da de Florindo e Honório, na cena seguinte.

e logo Florindo trazendo Honório nos braços: é um anúncio de cena redundante, uma vez que Florindo só entrará com Honório nos braços na cena seguinte, sendo aí devidamente anunciado.

2104 *Os ditos*: no testemunho apenas é dada a indicação de entrada de cena das personagens Florindo e Honório.

2125 meus braços, pois que torno a ser feliz. E vós amado Florindo, desculpai os maus pensamentos que de vós formei. [73/168]

FLORINDO Senhor Gustavão, um ânimo enredador e malévolos contamina inda aos peitos mais cordatos.

MATILDE Graças rendo aos céus por conhecer Gustavão desenganado das suas
2130 vãs suspeitas e de presumir em Matilde uma constante esposa.

ALEIXO Tenho estado até agora admirando as vossas reconciliações e chorando de alegria de estares convencido das vossas ideias. Rosaura que dizeis a isto? Inda estás incrédula na bondade de Matilde?

RODRIGO Ah, meu pai, confesso que tem conseguido mais de mim este
2135 exemplo que todas as vossas admoestações. Ah, Matilde estimável, de hoje em diante sereis o meu norte para que possa, imitando-vos na fidelidade, merecer o verdadeiro amor de D. Rodrigo.

ALEIXO Oh, Jenuária, vai chamá-lo que está [73v/168v] lá em baixo e dize que faça conduzir a esta sala o suposto delinquente.

JENUÁRIA Vamos tirar o preso do segredo. (*Vai-se.*)

ALEIXO Gustavão, tens visto o que tens tirado da tua vida estragada? É preciso que mudes de conduta. Os bens que inda possuo os aplico ao desempenho das tuas rendas. Deixa-te do jogo, de amizades ilícitas, reflete que os maus caminhos não conduzem a bons fins. Eu, no caso
2145 que morra Honório, justificarei com todas as testemunhas e os dois cirurgiões do seu perdão e dos seus crimes, e inda tenho amigos que possam valer-te.

GUSTAVÃO Ah, meu pai, de hoje em diante seguirei os vossos ditames, e dai-me licença que vá saber de Honório, pois inda que me foi ingrato, eu não
2150 me esqueço de que sou amigo. (*Vai-se.*)

Cena XXVI

Rodrigo, Pascoal, Jenuária e os ditos. [74/169]

RODRIGO É possível quanto Jenuária me acabou de expor?

ALEIXO Sim, é verdade.

2155 ROSAURA Adorável esposo, Matilde me iluminou, já sou outra Rosaura.

RODRIGO Porém, eu sempre sou o mesmo Rodrigo.

PASCOAL Ora tenham vossas mercês muito boas noites. Tomara saber quem mandou se me tirasse a mordaza?

ALEIXO Eu fui, estás perdoado.

2160 PASCOAL Perdoado de quê, se não fiz nada? Vossa senhoria saiba que este sucesso o hei de contar a toda a gente...

ALEIXO Aqui tens este dinheiro e deixa-te de estímulos.

2152 e os ditos: no testemunho apenas é dada a indicação de entrada de cena das personagens Rodrigo, Pascoal e Jenuária.

JENUÁRIA Agora que tenho dinheiro para os gastos, chega a ocasião, senhor Florindo, de cumprir a sua palavra. Este é o sujeito em que lhe falei.

2165

FLORINDO Dando licença o senhor Rodrigo, irá para feitor de uma das minhas quintas. [74v/169v]

MATILDE Queres deixar-me?

JENUÁRIA Minha senhora, servir não é vida.

Cena última

2170

Gustavão e os ditos.

GUSTAVÃO Senhores, neste instante expirou Honório.

TODOS Que cena infausta.

2175

MATILDE Terríveis enredadores que por malévolos pensamentos andais desacreditando as senhoras de bem, gabando-vos de terdes conseguido o que se vos dificulta, expondo-as a serem objetos da murmuração e ludíbrio do povo e de seus esposos da ira e da vingança, vede qual é o prémio que o céu lhes contribui no exemplo que lhe dá na tragédia de Honório. E vós, senhores de século, que imitais a Gustavão, não maltrateis com desgostos as vossas fiéis esposas, estimai o sossego e paz de vossas famílias por que no mundo não pode haver maior fortuna. Auditório discreto, disse-o, dissei-o vós por mim.

2180

Fim

2174 *terdes*: no testemunho lê-se *tereis*.

Aparato de variantes

Manuscrito da Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: **testemunho A**

Manuscrito da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian: **testemunho B**

3 No manuscrito **B** a folha de rosto apresenta a seguinte informação *N.87 / Comédia nova intitulada As duas famílias*.

5-18

B Actores

D. Gustavão, esposo de Matilde

D. Rodrigo, esposo de Rozaura

D. Aleixo, pai de Gustavão e de Rozaura

O cavalheiro Onório, enredador, am^o de Gustavão

Florindo, negociante honrado

Pascoal, criado de D. Rodrigo

Júlio, criado da casa do jogo

D. Matilde, esposa de Gustavão

D. Rosaura, filha de D. Aleixo

Januária, criada de Matilde

Tomasina, inocente plebeia

Dois cirurgiões e outro criado que não falam

19 *Gustavão.*] **B** Gustavão. / Acto 1^o / Scena 1^a

21 *demostre*] **B** demostrem

22 *guarnecida*] **B** guarnecidas

23-25 *Ato I / Cena I / D. Aleixo*] **B** Sahe D. Aleixo

47 *Que*] **B** Ø

55 *para*] **B** de

69-70 *Cena II / Pascoal e a dita*] **B** Scena 2^a / Sahe Pascoal D.B.

125-126 *Cena III / Os ditos e Matilde*] **B** Scena 3^a / Sahe matilde E.A.

216 *O*] **B** Ø

224-225 *Cena IV / Jenuária e a dita*] **B** Scena 4^a / Sahe Januária DB.
235-236 *Vai-se Jenuária*] **B** Vaisse Januária DB
237-238 *Cena V / Jenuária, Júlio e a dita*] **B** Scena 5^a / Sahe Januária e Júlio DB.
240 *criado*] **B** *captivo*
247 *D.*] **B** Ø
250 *hei*] **B** *eu lhe hei*
251 *entregar-me*] **B** *dar-me*
260 *Vai-se*] **B** Vaisse E.A.
281-282 *Cena VI / Os ditos e Matilde que trará uma bolsa com dinheiro*] **B** Scena 6^a / Sahe Matilde E.A.
283 *Aqui tendes*] **B** *Tomai*
285 *Vai-se*] **B** Vaisse DB
302 *soubesse*] **B** *soubera*
311 *Vai-se*] **B** Vaisse e volta logo
314-315 *Cena VII / Honório e as ditas*] **B** Scena 7^a / Sahe Onório
319 *Chega cadeiras*] **B** *Chega-as*
322 *fizesses*] **B** *fizesseis*
325 *ia*] **B** *está*
325 *muito*] **B** Ø
367 *D. Matilde se retira acelerada.*] **B** Vaisse D. Matilde *acelaradam*^{te}
371 *Muito*] **B** Ø
375 *anima*] **B** *atreve*
382 *Vai-se*] **B** Vaisse E.A.
386 *o*] **B** Ø
388-389 *Cena VIII / Florindo e o dito*] **B** Scena 8^a / Sahe Florindo
401 *com*] **B** *em*
407 *para dentro*] **B** Ø
413 *dizerdes*] **B** *dizer*
418 *e*] **B** Ø
419 *com prudência*] **B** *prudentemente*
425 *estultice*] **B** *estultissia*
437 *intentam*] **B** *pertendem*
443 *entrásseis em o*] **B** *entrasseis no*

448-449 *Cena IX / D. Gustavão e os ditos*] **B** *Scena 9ª / Sahe Gustavão D.B.*

458 (*À parte a Gustavão.*)] **B** Ø

459 (*A Honório.*)] **B** Ø

460 (*O mesmo.*)] **B** Ø

463 *Rodrigo*] **B** *Rodrigo ras. Sílvia supra src.*

470 *Vai-se*] **B** *Vaisse D.B.*

476 *e*] **B** Ø

477 *lá*] **B** Ø

480 *Bembipolle*] **B** *Bembipolle ras. minha irmã supra src.*

505 *motim*] **B** *motins*

506 *ao céu*] **B** *aos ceos*

506 *fermenta*] **B** *fomenta*

513 *Quê*] **B** Ø

523-527 *Eu bem sei que pode passar por moda e haverem chichisbéus. Se estivéssemos em Paris, em Turim, Viana de Áustria ou outra corte destas famigeradas seria defeito que estranhássemos os seus costumes, porém, nesta... Amigo, sou vosso escravo.*] **B** *Vou buscar-vos a menina e logo recuperaes alegria. Vede ao quanto me exponho, e sabeis que não tendes amigo maior do que Onório.*

527 *Vai-se*] **B** *Vaisse D.B.*

532 *em uma das cadeiras*] **B** Ø

533-535 *desta sorte é que obtenho satisfação do meu crédito. Mas, ai de mim. Sem o menor exame a tanto me animo?*] **B** Ø

537-538 *Cena X / Matilde e o dito ao bastidor*] **B** *Scena 10ª / Matilde ao bastidor*

540-541 *Fecha-a rapidamente*] **B** *Fexa rapida^{nte} a porta.*

543-548 *todas as fúrias não podem conservar em si tanto rancor quanto eu a ela lhe conservo. Amigo ingrato, este é o encanto das tuas doces falas? Este é o zelo dos meus bens que tanto me protestavas?... Ah, eu estou enganado. Florindo não pode ofender-me, tendo-lhe conhecido demonstrações de muito diferente carácter.*] **B** Ø

549 *Muito*] **B** Ø;

550-551 *Cena XI / Pascoal e o dito*] **B** *Scena 11ª / Sahe Pascoal DB.*

557 *Vai-se*] **B** *Vaisse D.B.*

561-562 *Cena XII / Rosaura e o dito*] **B** *Scena 12ª / Sahe Rosaura D.B.*

579-591 *assistência.*

Gustavão – (Beba-se todo o veneno.) A lei da civilidade assim manda. Nem a Florindo o dominam infames pensamentos, nem tão pouco penso acreditar Matilde ré de menor crime.

Rosaura – *Sim, fiaí-vos nisso. Está feito, quero ceder a quanto dizeis. Mas para que julga temerariamente do procedimento dos mais? Veja embora no cristalino espelho o brilhante de suas ações, porém, não empreenda tirar o aço àquele onde eu pretendo ver as minhas.*
Gustavão – *Beatriz poderá enganar-vos. Não será verdade.*

Rosaura – *Sim, tudo é falso. Eu, graças ao céu, vejo muito bem e ouço melhor. Nestes dias que não vieste a casa não sentia mais que um horrível tropel pela escada. Examinando-o era Florindo que entrava umas vezes e outras saía.] B companhia. Nestes dias que não vieste a caza não ouvia mais que hum horrível tropel pela escada. Examinando-o era Florindo que entrava humas vezes, e outra sahia.*

594 *aonde] B onde*

596 *(Rindo-se com grande ironia.)] B Ø*

604 *assentam] B sentam*

611 *da] B de*

616-623 *Rosaura – Grande acaso.*

Gustavão – *Estava bem assassinado. Já havia mandado buscar a casa dois mil cruzados, porém, no entanto que chegou o moço com a dita quantia desforrei-me e ganhei a parcela que vos disse.*

Rosaura – *Eu ando de perda de cem peças, porém, nem sempre esta há de continuar.*

Gustavão – *Enquanto apontava ganhava à banca, agora que a faço quase sempre fica de perda.] B Ø*

629-630 *Cena XIII / D. Aleixo e os ditos] B Scena 13ª / Sahe D. Aleixo D.B.*

636 *pois...] B Ø*

644 *inopinadamente] B aceleradamente*

651-655 *O jogo, o jogo, amizade de Lucinda e de outras Lucindas também fazem com que chegue a ver esta casa neste miserável estado. O desordenado dela bem demonstra o vosso excelente regímen. Estes foram os frutos daqueles documentos que vos dei?] B Ø*

656 *Querendo disfarçar] B Quer disfarçar o pranto*

657-660 *Rosaura – Gustavão é quem há de cuidar no conserto das molduras desses quadros? E quem há de retocar as pinturas? E sacudir os tetos? Ah! Ah! Ah! (Rindo-se.) D. Aleixo –Rosaura, logo falaremos.] B Ø*

662-664 *É certo que o jogo me tem arruinado, enfim, que sou um todo de maus costumes. Suportarei com resignação aqueles desprazeres que originam o meu gosto,] B Ø*

666-668 *Luto em diversos pareceres. Constranjo o meu furioso génio e não podendo mais vencê-lo sabereis o efeito de minha infausta sorte.] B Ø*

671 *(À parte ao pai.)] B Ø*

675 *(Rindo.)] B Ø*

682 *tendo-a] B tendo*

687 *Isto] B esta*

688-689 *Cena XIV / Júlio e os ditos] B Scena 14ª / Sahe Júlio DB.*

692 *espero*] **B** *espero a*

693 (*Para os que estão na cena e lê.*)] **B** Ø

712 *Vai-se*] **B** *Vaisse e Júlio DB.*

715 *em a*] **A** *em*; **B** *na*

718 *do cavalheiro*] **B** *de cavalheiros*

725 *Lê*] **B** *Abre e lê*

730 *admoestações*] **B** *as admoestaçoens*

737 *Assim consolais a este pobre velho?*] **B** Ø

752 *Não*] **B** *Ah! Não*

755 *inimigos*] **B** *os inimigos*

755-763 *Seis vezes trouxe pelo campo de batalha, presos pelos cabelos, muito inimigos sustentando-os na esquerda mão e na outra com a vibrante espada abri caminho para a fuga. Este corpo não tem sido mais que um objeto de golpes que valeroso tenho recebido. E para quê? Para honrar-vos com os empregos que obtive do meu soberano. E abusais deste meu desvelo? Tudo tendes desprezado: educação, riqueza e honra. Tudo, tudo tendes perdido. Oh, santas leis da modéstia, infundi naquele coração algum sentimento de tão grande perda.*] **B** Ø

777 *Lucinda*] **B** *Pelo quê? Lucinda*

778 *adverte*] **B** *adverti*

786 *Repugna-mo*] **B** *Repugna-me*

790 *Vai-se*] **B** *Vaisse DB.*

797 (*Entra para o interior da casa.*)] **B** *Vaisse. / Fim do Primeiro Acto*

798-800 *Ato II / Cena I / O cavalheiro Honório conduzindo a Tomasina*] **B** *Acto 2º / Scena 1ª / Mutaçao 1ª, Vista de salla. Sahe Onório conduzindo a Tomasina*

804 *meu tio*] **B** *minha tia*

810 *que*] **B** Ø

819-820 *fecha a porta e tira a chave*] **B** *fechada, tirando a chave*

822-828 *Rosaura de todo me aborrece. Há de estar colérica por não lhe ter aparecido, porém, tenha paciência pois não me faz conta a sua amizade. O marido é bastante bisonho. Se tivesse o génio de Gustavão em tal caso. Mas daquela sorte, convém retirar-me. Será preciso continuar a enzona do retiro de Matilde para ter o caminho franco para os meus intentos e ver se posso conseguir um agrado daquela ingrata que me despreza.*] **B** Ø

830-831 *Porém, o velho é quem me dá cuidado. Concilia respeito e...*] **B** *Porem, o Velho he q^m me dá cuidado e concillia respeito.*

833-834 *Cena II / Pascoal e o dito*] **B** *Scena 2ª / Sahe Pascoal D.B.*

842 *com isso*] **B** *disso*

845 *Vai-se*] **B** *Vaisse D.B.*

847 *seja, que*] **B** seja q não

850-851 *Cena III / Rosaura e o dito*] **B** *Scena 3ª / Sahe Rozaura D.B.*

853 *Mando dizer-lhe*] **B** Mando-lhe dizer

857 *dizeis*] **B** dizes

858-859 *Cena IV / Os ditos, D. Aleixo ao bastidor*] **A** *Scena IV / Os ditos, Aleyxo ao bastidor* **B** *Scena 4ª / D. Aleixo ao bastidor*

868 *e*] **B** Ø

870 *Rosaura?*] **B** *Rozaura? (Sahe)*

873-874 *(Insinuando a Rosaura que deve retirar-se.)*] **B** Ø

878 *Pega pelo braço a Rosaura*] **B** *Pega-lhe no braço*

880 *a*] **B** Ø

881-882 *Rosaura –Ah, que não sei diga à minha sorte. Tirano amante, de ti me vingarei.*] **B** Ø

882-883 *Vai-se conduzida por D. Aleixo, o qual a leva aceleradamente e dando risadas com ironia*] **B** *Vaisse levando Rozaura pelo braço e rindo*

889-890 *Cena V / Jenuária e o dito*] **B** *Scena 5ª / Sahe Januária E.A.*

900-901 *minha senhora, a confiança*] **B** *a minha confiança*

916 *ao*] **B** o

924-925 *Cena VI / Pascoal e a dita*] **B** *Scena 6ª / Sahe Pascoal D.B.*

934 *Chegou-lhe*] **B** *Cascou-lhe*

966 *Dentro do quarto onde a ocultaram, muito aflita*] **B** *Dentro*

968 *chora*] **B** *chorou*

971 *(O mesmo.)*] **B** Ø

974 *Pascoal – Quem será?*] **B** Ø

981 *seja*] **B** *he*

988-989 *Cena VII / D. Aleixo e os ditos*] **A** *Scena VII / Aleyxo e os ditos; B* *Scena 7ª / Sahe Aleixo D.B.*

1005 *Forte delambida é esta minha futura.*] **B** *(Forte delambida é esta minha futura.)*

1014 *Tire-me*] **B** *Tirem-me*

1018-1020 *Porém, logo ela é de tão pouco juízo que alborote a família descobrindo o desaforo. E ele, o perverso, na face de sua mulher exponha o seu descaramento.*] **B** Ø

1023 *tens*] **B** *tens ant. corr tendes corr.*

1033 *(Partindo.)*] **B** Ø

1039-1040 *que se figura ter a cena*] **B** Ø

1041-1042 *Tira a sua bolsa, onde traz chaves*] **B** *Tira-as de huma bolsa;*

1042 (*Abre.*) *Podeis*] **B** *Pode*

1044 (*Muito em extremo admirada.*)] **B** Ø

1052 *Vai fechar*] **B** *Fexa*

1061 *e*] **B** Ø

1080-1081 *Não te bastam os vícios a que estás entregue se não também assolares o crédito de uma pobre donzela,*] **B** Ø

1083 *Conforme a cor de que se vestir o dito*] **B** *Como for o vestido de Onório*

1085 *baterem*] **B** *bater*

1088 *se*] **B** *é que se*

1090-1091 *Oculto-a, fecha o quarto e vai também fechar a porta do escritório*] **B**
Oculto-a, fecha a porta e faz o mmº do escritório

1092-1093 *Cena VIII /Matilde e o dito*] **B** *Scena /7ª / Sahe Matilde*

1100 *estimada*] **B** *estimadíssima*

1102 *o*] **B** *no*

1106 *de*] **B** Ø

1107 *dissabor*] **B** *desgosto*

1116 *O laço do himeneu é a união de duas vontades*] **A** *ras.* a união de duas vontades.
Aleixo – O laço do himeneu he um mútuo contrato; *supra script* a fidelidade deve ser igual

1128-1136 *ele se conheceria réu e eu uma firme esposa. O mundo está fértil destas contrariedades. A sua formosura é a desigualdade. O nosso país abunda de senhoras virtuosas e prudentes, daquelas suportadoras de trabalhos que enchendo os seus peitos de constância desempenham o seu carácter. Observam-se estas muitas vezes desprezadas, sendo já objetos detestáveis para os seus mesmos consortes, pois fogem deles aparecer. Sem o trato regular, sem o alimento, enfim... Mas*] **B** Ø;

1136 *faço*] **B** *hei de fazer*

1138-1139 *D. Aleixo levanta-se, a abraça-la, lavado em pranto*] **B** *Aleixo levanta-se a abraçala chorando.*

1143 *Mas sinto gente. Acabai*] **B** *Mas sinto gente. Sr.^a, todo o meu disvelo he querer atalhar as desordens destes dois dissolutos filhos. Parto a ver se o meu prudente genro já chegaria da quinta, porque sem mais demora tenho que lhe comunicar: pequena será a minha de tensa: Vós daqui vos não auzenteis pois quero mesmo à vossa vista reprehender meu filho dos seus escandalozos erros.*

(Vaisse.)

Matilde – Ceos! Qual será o projecto de D. Aleixo na reprehensão que intenta dar a Gustavão? Não sei, não sei que me pronostica o coração, q' intercadente palpita e assustado treme; as lágrimas querem sahir de meus olhos com violência; e os tristes oprimidos suspiros quase se empenhão em soffucar-me.

(Sahe D. Aleixo.)

Aleixo – Matilde, acabai

1146 *ordenais*] **B** o ordenais

1148-1149 *Aleixo oculta no escritório a Matilde e fecha-lhe a porta, tirando-lhe a chave*] **B**
Aleixo a oculta no escritório, fexa a porta e tira a chave

1152-1153 *Cena IX / Honório e o dito*] **B** Scena 9.^a / Sahe Onório D.B.

1160-1161 *Cena X / Honório, D. Gustavão e o dito*] **B** Scena 10.^a / Sahe Onório e D.
Gustavão D.B.

1164 *pois que*] **B** porque;

1164 *Fechai*] **B** observai

1169 *ficção*] **B** aflicção

1179-1184 *dissera que inteiramente não deixásseis vossa esposa entregue à mesma familiaridade de... não ousou nomear-vos o nome do perverso, pois sei que há de desgostar-vos. Bem compreendeis o sentido? Assim, lembrai-vos do meu oferecimento, mandai-a para a companhia de minha irmã e depois com todo o sossego*] **B** Ø

1185 *fazer-vos é aprontar*] **B** fazer he apromptarvos

1193 *esta*] **B** essa

1202 *pois que*] **B** porque

1209 *sim, enviarei*] **B** Ø

1211-1212 *Mal que abre a porta do escritório sai Matilde*] **B** Vai a abrir a porta do
escritório

1213-1214 *Cena XI / Matilde e os ditos*] **B** Scena 11.^a / Sahe Matilde

1217 Ø] **A** À parte **B** Apárta-a

1227-1230 *De um procedimento horrível estes documentos só podem difundir-se. É ser falsa suportar resignada o desconcerto de um esposo preocupado de malignas paixões que o fazem esquecer até do alimento de sua família?*] **B** Ø

1232-1234 *Falta-me a constância para tolerar prudente o epíteto de falsa expresso pelos teus lábios. Nada me obrigava a romper neste excesso que não fosse tão grande causa,*] **B**
Ø

1238 *Entra*] **B** Vaisse

1248 *Tira de um punhal e a sustém pelo braço*] **B** Tira hum punhal e quer ferila

1250 *Querendo-a matar, sai Aleixo e lhe tira o ferro*] **B** Ao tempo de a ferir, sahe D.
Aleixo e lhe tira o punhal

1251 *desumano?*] **B** desumano, com esse punhal ao peito de Matilde?

1257-1260 *Um coração nobre não pode empreender infames procederes. E que mal lhe poderia ter feito quem só aspira a agradar-lhe? Ele reconhece qual seja o seu dever, e também o meu amor.*] **B** Ø

1270 *e...*] **B** Ø

1272 *o*] **B** Ø

1285-1286 *Cena XII /Honório e os ditos] B Scena 12.^a / Sahe Onório D.B.*

1288 *Sim? Muito estimo. Ora, senhor, seja muito bem aparecido.] B (Sim? Muito estimo.)*
Ora snr, seja muito bem aparecido.

1290 *(À parte a Honório.)] B Ø*

1291 *(O mesmo a Gustavão.)] B Ø*

1301 *esperar, e...] B esperar-me*

1309-1310 *(Tira de um pequeno saco o quanto que dá a Aleixo.)] B Ø*

1311 *Olhando] B Olhando mtº*

1312 *criado] B creado e fallão à parte*

1312-1313 *(E fica conversando com o criado.)] B Ø*

1318-1319 *Matilde, mal que vê o esposo falando] B Matilde vendo Gustavão*

1322 *desses] B desseis*

1330 *obedecer-lhe] B obedecervos*

1338 *que] B Ø*

1341-1342 *Cena XIII / Os ditos e Tomasina, que a traz conduzida pelo braço D. Aleixo do quarto onde a ocultou] B Scena 13.^a / Sahe D. Aleixo, e Tomasina*

1350 *Para] B Mostra*

1358-1362 *associando-a com engano para uma fuga? Que mais podes intentar que iguale a este delito? Tudo sei. O céu o permitiu para malograr as tuas péssimas ideias, salvando a tempo o decoro desta moça, a dar-te o castigo de que te fazem merecedor as tuas culpas.] B Ø*

1363-1366 *Que seja público que sois um malvado, enredador, assassino das reputações das pessoas de honra e condutor das reses para se imolarem no impúdico patíbulo da infâmia?] B Ø*

1369-1375 *Miseros pais, que desvelando-se toda a vida na boa educação dos filhos e em ver o como os hão de enriquecer, lhe recompensam estes o benefício com serem monstros de iniquidades. Enfim, vossa mercê não me apareça mais nesta casa. E confie de mim que hei de ocultar este sucesso por não ser desacreditado por esta cidade, se acaso conhecer o fruto desta minha advertência.] B Ø*

1379-1382 *Gustavão em toda esta cena tem mostrado admiração e raiva, até que por fim se assenta em uma cadeira como pensativo. E Honório se encosta em outra ficando com o chapéu cobrindo a cara.] B Gustavão tem mostrado admiração e raiva, té que se senta pensativo. Onório faz o mesmo, ficando com a cara coberta com o chapéu.*

1385 *senhoras.] B senhoras.*

Tomasina – Snr' Panfúcio, muito obrigada. Snr' Fidalgo, a Deos: nunca mais heide fiar-me nem de V S.^a, nem de outros semelhantes.

1386 *Chegando-se] B Ø*

1389 *com] B e*

1399-1402 pois que não pequenas e bem ponderáveis são os que vos cercam. A esposa de um lado, Tomasina do outro, o ingrato Florindo, a perda que tendes tido ao jogo, a disposição da vossa jornada, e...] **B** Ø

1414-1422 Mas Florindo parece-me impossível que...

Honório – Inda duvidais? Um tão grande amigo sabendo que estais em casa não vos procura e só na vossa ausência trata de visitar-vos? Que prova maior esperais obter da sua infidelidade?

Gustavão – É certo que não tem aparecido a ver-me, e...

Honório – Espalhai por toda a casa a voz de ides para fora da terra e vereis como logo frequenta as suas visitas.

Gustavão – Sim, farei essa última experiência. Depois retire-se Matilde e eu...] **B** Ø

1436-1440 Vós não tendes perdido mais de cem mil cruzados? Fazei de conta que fizeste banca dessa parcela e que logo na primeira carta vos desbancaram, sem que ao menos visses o capital dos parceiros. Isto não tem contra. Fazei o que vos tenho dito e] **B** Ø

1443-1444 Fazei pública a vossa jornada, observai Florindo, cuidai no impunimento de vossa esposa e conhecereis se vos engano.] **B** Ø

1445-1447 Enfim, dispor todos os meios de elevar o meu amor a sábio cume e concluir a minha vingança.] **B** em fim, dispor todos os meios de elevar o meu amor ao alto cume e concluir a minha vingança. ras.

1451-1461 ficará despojo deste punhal. Deste punhal que já depois viu pinto o seu peito pela traição que me urdiu no roubo de Tomasina. Ah, fingida mulher, tu que privaste daquele adorado objeto serás o alvo donde descarregue o golpe da minha ira. Triste de mim! Que faço! Porque não vou salvar a minha estimada prenda das garras daquela fera?... Porém, meu pai o impugna e Matilde dará vozes com que publique ao povo o meu intento, criminando-me e fazendo por este modo desculpáveis os seus desígnios. A pérfida cobre com a capa da obediência e resignação as suas maldades para triunfar, fazendo-se mostrar ao mundo por inocente. Mas] **B** Ø

1464-1465 Cena XIII / Rosaura e o dito] **B** Scena 14.^a / Sahe Rozaura

1471 tal] **B** total

1472 e...] **B** Ø

1487-1489 Põe o chapéu arrebatadamente na cabeça, vai a partir e se encontra com Rodrigo que o detém] **B** Levantase e vai a partir mtº arrebatado

1490-1491 Cena XV / D. Rodrigo e os ditos] **B** Scena 15.^a / Sahe D. Rodrigo

1503 sacrificada] **B** mortificada

1519 o] **B** Ø

1530 deva] **B** deve

1534 creditá-los] **B** acreditá-los

1537 a] **B** Ø

1557 estar] **B** me deixar

1579-1580 Cena XVI / Pascoal e os ditos] **B** Scena 16.^a / Sahe Pascoal DB.

1591 *por*] **B** para

1611-1617 *São abortos de inconstância e chefes da infidelidade. Infelizes aqueles que acreditam as suas expressões e muito mais aqueles que dando-lhe toda a validade se unem com o laço de himeneu e as deixam senhorear do seu despotismo fazendo-se escravos das suas ações. Eu confesso que sou um dos deste número, porém, como ainda conheci o erro a tempo, protesto de dar-lhe a emenda.*] **B** Ø

1618-1621 *Não a trateis com desgostos, estimai o bem que possuíis e rendei graças ao céu de semelhante benefício, pois que julgo ser esta a mais rara e maior felicidade do mundo.*] **B** Ø

1621 (*Vai-se.*)] **B** (*Vaisse.*) / Fim do segundo acto.

1622-1625 *Ato III / Noite / Cena I / Pascoal*] **B** Acto 3º / Cena 1.^a / Noite / Sahe Pascoal DB.

1627 *e*] **B** eu

1631-1632 *Cena II / Matilde e D. Aleixo conduzindo-a*] **B** Cena 2.^a / Matilde e D. Aleixo DB.

1636 *Jenuária*] **A** Jenuária, Bento, tragam luzes; **B** Januária (*dentro*).

1637 *Jenuária dentro da cena*] **B** Dentro;

1637 *estamos fechados.*] **B** eu vou.

1638 *É verdade que fechei aquela porta. Eu vou libertá-los.*] **B** Mas quem está aqui?

1638-1939 *Vai a partir topa-se com Pascoal*] **B** Topando-se com Pascoal

1640 *Matilde – Deixai estar senhor D. Aleixo que eu vou. Mas quem está aqui?*] **B** Ø

1647-1648 *Cena III / Os ditos e Jenuária que trará as luzes*] **B** Cena 3.^a / Sahe Januária com duas luzes E.A.

1653 *Vai-se*] **B** Vaisse e levas as luzes

1657-1658 *Cena IV / Honório à porta do escritório*] **B** Cena 4.^a / Onório à porta do escriptorio DA.

1659 *viria*] **B** veio

1663 *responde?*] **B** responde?

Pascoal – Uh...Uh...Uh...

Honório – (Será Florindo que vem obrigado da carta que lhe mandei?) Sois o Snr' Florindo?

1664-1666 *Vai encaminhando-se para a porta entendendo que vai para a da escada*] **B** Encaminha-se para a porta entendendo ser a escada

1669 *dentro*] **B** fora

1670-1671 *Entra pela porta do escritório e fecha-a por dentro*] **B** Entra no escritorio e fecha por dentro

1673-1674 *Convém ocultar-me.*] **B** Ø

1677 *nem*] **B** não

1678 *aquando*] **B** quando
1687-1688 *Cena V / Jenuária com luz*] **B** Scena 5^a / Sahe Januária com luz E.A.
1693 *empenho com Jenuária*] **B** empenho; Januária...
1695-1696 *Cena VI / D. Rodrigo e D. Rosaura*] **B** Scena 6^a / Sahem D. Rodrigo e D. Rosaura DB.
1697 (*Chorando.*)] **B** Ø
1707 *Rosaura*] **B** Ø
1708 *e...*] **B** Ø
1711 *ou*] **B** Ø
1713 *e*] **B** Ø
1717-1718 *Cena VII / Matilde, Jenuária com os ditos*] **B** Scena 7^a / Sahem D. Matilde e Januária EA.
1719 *um*] **B** Ø
1730 (*À parte a Rosaura.*)] **B** Ø
1731 *aqui nos hospeda*] **B** ospeda aqui mesmo
1734-1735 (*À parte a Rosaura e vai-se.*)] **B** Ø
1735 *Vedes*] **B** Ve-de
1740 *Vai-se*] **B** Vão-se os 3
1742 *Vai-se.*] **B** Vaisse. Escurece-sse o theatro.
1743-1744 *Cena VIII / Honório sai da câmara*] **B** Scena 8.^a / Sahe Onório EB.
1747 *o escritório*] **B** ele
1749 *Ai, que é*] **B** Parece-me;
1749 *Mudando a voz*] **B** Muda a voz
1750 *outra vez*] **B** Ø
1752 *este*] **B** esse
1756 *não me persentissem*] **B** ninguem me persentisse
1758 *muito*] **B** Ø
1759 *Enfim*] **B** Ø
1760 *Oculto-se no mesmo quarto.*] **B** Ø
1761-1762 *Cena IX / Florindo batendo com a bengala*] **B** Entra EB.
1763-1764 *Continuarei a chamar*] **B** Ø
1763 *criado? Ninguém*] **B** creado? (*Batendo dentro.*) Ninguém
1764 *liberdade.*] **B** deliberação.
1765-1766 *Cena X / Jenuária trazendo luz*] **B** Scena 9^a / Sahe Januária com luz E.A.

- 1768** *criado.*] **B** *creado.* (Sai D.B.)
- 1771** *com*] **B** Ø
- 1773** *incomodava*] **B** *incomodara*;
- 1773** *com a minha assistência*] **B** *com a minha assistência ras.*
- 1780** *Este sim, que é honrado comerciante. (Vai-se.)*] **B** (Este sim, que honrado comerciante.) (*Vaisse E.A.*)
- 1786** *Não sei que vaticine...*] **B** *Que me vaticina...*
- 1788** *este*] **B** *esse*
- 1789** *ao*] **B** *o*
- 1792-1793** *Cena XI / Jenuária e o dito*] **B** *Scena 10.^a / Sahe Januária EA.*
- 1798** *fazendas*] **B** *terras*
- 1806** *Detende-vos.*] **B** Ø
- 1807** (*Vai-se, com Florindo, levando a luz.*)] **A** *Vai-se levando a luz*; **B** *Vão-se e Januária leva a luz.* D.A. / *Escurecesse o teatro.*
- «Escurecesse o teatro» está escrito por uma segunda mão.
- 1808-189** *Cena XII / Honório*] **B** *Scena 11.^a / Sahe Onório*
- 1816** No testemunho **B** lê-se «Escu Abre-se huma taboa» escrito por outra mão. Não parece fazer parte da peça.
- 1817-1818** *Cena XIII / Jenuária e o dito*] *Scena 12.^a / Sahe Januária com luz E.A. G*
- 1819-1821** *Chegando por casualidade à janela conheci meu amo, pela claridade que dava a luz do archote que trazia o moço que o acompanhava. E de caminho ver se posso falar a Pascoal.*] **B** *Em quanto minha ama com as suas visitas se dilata em boa conversação, quero eu ver se posso fallar a Pascoal e dar-lhe notícia do seu novo emprego que o Snr Florindo me prometeo.*
- 1832** *Vai-se.*] **B** *Vaisse. Escurece-sse.*
- «Escurece-sse» está escrito por uma segunda mão.
- 1837-1838** *Cena XIII / Gustavão à porta e logo Matilde de outra parte*] **B** *Scena 13.^a / D. Gustavão à porta D.B.*
- 1842** *Muito tarda Matilde. O céu permita bom êxito no que empreendo.*] **B** (Muito tarda Matilde. O ceo permita bom exito no que emprehendo.) (*Vai p^a o centro.*)
- 1844-1845** *Cena XV / Matilde e os ditos*] **B** *Scena 14^a / Sahe Matilde EA.*
- 1855** *e*] **B** Ø
- 1856-1858** *Matilde – Graças ao céu, que torno outra vez a ouvir-vos essas doces expressões. Oh, quanto sou ditosa.*
Honório – Muito me julgo eu inda recebendo por engano este alívio.] **B** Ø
- 1860-1861** *e se ouve o estrondo dos verdadeiros tiros que ao mesmo tempo se dão dentro dos bastidores*] **B** Ø

1863 *Estou morta.*] **B** *Estou morta.* (Matilde cahe desmaiada. Onório tira hum lenço para suspender o sangue do peito, corre pelo teatro arrebatadamente té que cede e cahe.)

1864-1867 (*Honório tira um lenço para com ele suspender o sangue do braço e peito por onde figura ter recebido o tiro e entra com desesperação no teatro até que cede. Matilde cai despraiada em uma cadeira ou em terra, como possa ficar mais naturalmente.*)] **B** Ø;

1869-1873 *no meu escritório. Porém... Eu matei a Matilde? Dei morte a minha esposa? E fui tão bárbaro? Mas que diria o mundo se assim não praticasse? A honra é o capital de um homem de bem e vingada esta tudo mais é vencível. Depressa, fuja-se desta cidade até que justifique a minha razão.*] **B** Ø

1874-1875 *Pesado encargo do matrimónio, por tua causa me vejo prófugo no centro de tantas aflições.*] **B** Ø

1875 *abri.*] **B** *abri.* (Batendo na porta.)

1876-1877 *Isto é batendo à porta do escritório e vendo que se lhe não abre, arromba desesperado*] **B** (Arromba.)

Gustavão – Quem está aí dentro?

1878-1879 *Cena XVI / Pascoal saindo do escritório com medo*] *Scena 15ª / Sahe Pascoal D.A.*

1880 *Gustavão – Quem está aí dentro?*] **B** Ø

1884 *para dentro*] **B** Ø

1886 *será*] **B** he

1887-1888 *já partiste? Deixaste-me neste empenho?*] **B** *Já partiste, e deixaste-me neste empenho?*

1889 *as estradas*] **B** a estrada

1889 *Vai-se*] **B** *Vaisse D.B.*

1892 *Tornando a si*] **B** *Torna em si*

1893-1894 *Torna para a porta com temor*] **B** *Torna p^a o m^m quarto*

1895-1896 *Cena XVII / D. Aleixo e Jenuária à porta*] **B** *Scena 16ª / D. Aleixo e Januária à porta E.A.*

1904 *Que...*] **B** Ø

1906 *Triste filho. Onde estás?*] **B** (Sahe.)

1907 *e...*] **B** Ø

1908 *Estás*] **B** *Estais*

1910-1911 *que me acudam*] **B** *quem me acuda*

1912 *da*] **B** de

1913 *os remédios*] **B** o remédio

1915-1917 *Vai levando nos braços a Honório para a banda do escritório, fingindo enganar-se, e nele o oculta e Honório deixa cair o lenço*] **B** Vaisse levando Onório nos braços p^a o escriptorio. Onório deixa cair o lenço esangüentado

1918 *esposo.*] **B** esposo. (Tornando em si.)

1919-1920 *Cena XVIII / Sai Aleixo abraçado com Pascoal*] **B** Ø

1921 *Traidor*] **B** (Dentro.) Traidor

1922 *luzes.*] **B** luzes. (Dentro.)

1923 *Senhor*] **B** (Dentro.) Senhor

1923 *(Tremendo muito.)*] **B** (O mesmo.) /Scena 17.^a D. Aleixo abraçado com Pascoal D.A.

1925 *Senhor...*] **B** Senhor... (Tremendo muito.)

1928 *Senhor...*] **B** Senhor... (Levanta-se.)

1931-1932 *Cena XVIII / Jenuária com luzes e D. Rodrigo e os ditos*] **B** Scena 18.^a / D. Rodrigo, e Januária com duas luzes E.A.

1935 *(Olhando para Pascoal.)*] **B** Ø

1937-1938 *Cai outra vez*] **B** Desmaia

1940 *céu*] **B** ceos

1943 *E...*] **B** Ø

1944 *em*] **B** os

1946 *Chega à porta e chama*] **B** Chamando à porta

1947-1948 *Cena XX / Rosaura, Florindo e os ditos*] **B** Scena 19^a / Sahem D. Rozaura e Florindo E.A.

1951-1952 *pela porta do jardim, faço*] **B** vou mandar

1954 *Senhor D. Rodrigo*] **B** (A D. Rodrigo.)

1955-1959 *Salve-se por este modo a honra, pois receio que seja maior o empenho do que se presencia. Miserio Aleixo, não morreste entre o tumulto de tantos esquadrões inimigos para vires acabar no centro dos trabalhos que te originam estes ingratos filhos.*] **B** Ø

1960-1961 *Jenuária em todo este tempo tem ido buscar um copo de água, tem dado a Matilde que o recusa*] **B** Januária neste tempo tem hido buscar hum copo d'agoa p^a Matilde, o qual ella recusa

1963-1965 *Senhor D. Rodrigo largue o criado, não seja louco. Inda não sabe o que isto é?*

Rodrigo – Cale-se, senhora. Mude de génio.] **B** Ø

1966 *mim*] **B** mim. (Aplicação-lhe a agoa, que bebe.)

1968 *Depois de beber água*] **B** Ø

1975-1977 *Oh, justo céu, pela primeira vez que resignado me concedeste aos meus protestos o fizeste alvo da vossa vingança?*] B Ø

1980 *que deixou Honório ensanguentado*] B de Onório

1982-1988 *Oh, precioso objeto do meu amor. Eu te dedico estas torrentes de lágrimas e estes terníssimos suspiros... Ah, que mão traidora pôde assassinar-te? Que bárbaro peito soube conservar semelhante traição? E se animou a executá-la? Eu, eu vi o relâmpago do raio junto a mim e senti o horrível estampido do trovão. Vi, ah, que deliro. De novo se escurece o discurso. Em motu contínuo o coração de agita... tremo... e não posso mover passo.*] B Ø

1990-1994 *pedindo castigos aos céus, justiça do rei e... Mas, ah, que não sei o que expresso. Eu me olvido da virtude que seguia? Não, não seja assim. Justo Deus, vós que presenciais minhas glórias, sossegai o meu espírito dando constância para que os possa suportar resignadamente. (Vai-se.)*] B *pedirei aos ceos vingança. (Vaisse E.A.)*

1996 *Vai-se.*] B Vaisse E.A.

2002-2004 *Enfim, vossa senhoria não desgosta da diligência, ora solte Pascoal. (Pascoal faz alguns trejeitos pedindo que o soltem.)*] B Ø

2005 *Matilde.*] B *Matilde. (Vai-se e Pascoal D.B.)*

2007 *tem visto*] B *vio*

2008-2014 *Rodrigo – Sim, vá fazer-lhe a graciosa. Que sucesso será este? D. Aleixo fazer-me semelhante recomendação, como a de impedir que fale este moço. Chama-lhe réu. E Matilde lamenta a falta de Gustavão supondo-o morto. Não sei que possa entender, enfim, anda indigno malfetor, anda encerrar-te em uma casa enquanto não se confirma o teu crime. (Vai-se levando Pascoal, o qual irá fazendo muitos trejeitos de temor e graciosamente se retira.)*] B Ø

2015-2022 *Cena XXI / Jenuária*
Jenuária – Não posso capacitar-me que Pascoal seja ladrão e que matasse meu amo. Mas onde está o defunto? Sendo eu tão medrosa só este defunto não me causa pavor. E tanto que me exponho a este excesso, por sossegar minha ama. Estará nesta câmara? Eu não vejo nada. No escritório é escusado o exame que saiu de lá D. Aleixo. Vou dissuadi-la da falsa apreensão que tanto a preocupa. (Vai-se.)] B Ø

2023-2024 *Cena XXII / D. Gustavão*] B *Scena 20ª / Sahe D. Gustavão D.B.*

2027-2029 *que não deixam determinar-me? Eu sem acordo, aflito, desesperado, não sei que prisão me impede os passos que retrocedo e venho esperar melhor conjuntura.*] B Ø

2030-2036 *Querendo ir embarcar formou-se-me na ideia a figura da esposa que protestando inocência aludia de inumano, de outra parte Florindo que afirmando ser pura a sua amizade perdoando-me o delito. Empurrava a embarcação e aceleradamente me transportava a este sítio. Porém, nem a inocência daquela foi verdadeira, nem deste pura a amizade. Ambos foram uns monstros que o destino enviou para meu dano.*] B Ø

2043 *possam*] B *possa*

2046-2047 *Cena XXIII / D. Aleixo saindo do escritório*] B *Scena 21ª / Sahe D. Aleixo e cirurgioens D.B.*

2048 *vos trago*] **B** eu vou buscar

2052 *Abraçam-se*] **B** Abraça-o

2055 *o*] **B** Ø

2056 *fiz*] **B** fez *ant. corr.* fiz *corr.*

2064-2068 *D. Aleixo – Adverte que te enganas, meu filho, espera...*

Gustavão – Não se apelida por engano o que eu observei, o que ouvi. E o que sem declarar-vos tenho ocultado. Morreu Matilde e o pérfido triunfa? Não, não cantarás o triunfo enquanto eu tiver alentos.] **B** Ø

2073-2074 *pesares? (Vai-se levando uma das luzes que estavam em cima da mesa para dentro do escritório.)*] **B** pesares ? Senhores, vinde comigo. (Vai-se com os cirurgiões levando uma das luzes.)

2079-2080 *Cena XXIV / Matilde, Rosaura e Jenuária*] **B** *Scena 22^a / Rozaura, Matilde e Januária. EA.*

2089 *demonstrado*] **B** mostrado

2089-2090 *(Gustavão turba-se e Matilde não se aparta de seus braços.)*] **B** Ø

2093-2094 *Cena XXV / Aleixo e logo Florindo trazendo Honório nos braços*] **B** *Scena 23^a / Aleixo e logo Florindo trazendo Onório nos seus braços D.A.*

2103-2105 *Cena XXVI / Florindo trazendo Honório e este com semblante desmaiado e precedido de dois cirurgiões*] **B** *Scena 24^a / Florindo trazendo Onório com semblante desmaiado e 2 cirurgioens D.A.*

2109-2111 *Amigo... eu sou... o delinquente que maldisse do portamento da modesta Matilde... porque esta sempre desprezou as finezas que lhe fazia.*] **B** Ø

2113-2114 *Eu quis o vosso desterro e a sua morte.*] **B** Ø

2117-2118 *Eu, eu sou o réu, o malfeitor, o amigo ingrato que por um afeto sacrificava as vossas reputações.*] **B** Ø

2121 *desmaiado de todo*] **B** Ø

2122 *Matilde, Gustavão e Florindo*] **B** Os 3

2123 *licenciados*] **B** Ø

2124 *Levam-no*] **B** Levão-o EB.

2138 *dize*] **B** dize-lhe

2140 *Vai-se*] **B** Vaisse DB

2142-2147 *Os bens que inda possuo os aplico ao desempenho das tuas rendas. Deixa-te do jogo, de amizades ilícitas, reflete que os maus caminhos não conduzem a bons fins. Eu, no caso que morra Honório, justificarei com todas as testemunhas e os dois cirurgiões do seu perdão e dos seus crimes, e inda tenho amigos que possam valer-te.*] **B** Ø

2150 *Vai-se*] **B** Vai-se EB.

2151-2152 *Cena XXVI / Rodrigo, Pascoal, Jenuária e os ditos*] **A** *Cena XXVI / Rodrigo, Pascoal, e Jenuária; B Scena 25.^a / Rodrigo, Pascoal e Januária DB.*

2155 *Adorável*] **B** Adorado

2169-2170 *Cena última / Gustavão e os ditos*] **B** *Scena última / Sahe Gustavão* EB.

2174 *terdes*] **B** tereis

2175 *da*] **B** de

2178-2182 *E vós, senhores de século, que imitais a Gustavão, não maltrateis com desgostos as vossas fiéis esposas, estimai o sossego e paz de vossas famílias por que no mundo não pode haver maior fortuna. Auditório discreto, disse-o, dizei-o vós por mim.]*
B Ø

[1] *Coleção das Obras Dramáticas*
de
António José de Paula
Tomo V

5

[3v] *Sepúlveda*

Zanga ou A vingança

O irresoluto

5-7: no testemunho a lista dos títulos das peças encontra-se no fôlio 3v.

[2] Sábina Lucinda, os vossos elogios, inda que procedem da urbanidade, perdoai-me que os julgue pouco sinceros. Os diferentes pareceres dos alunos da vossa academia não derramaram sobre a tragédia, que no tomo precedente, vos envieí tantos louvores que exigissem o que me enviaís. Era impossível que o nosso abade sofresse de sangue frio o chasco que lhe deste mostrando-lhe a minha *Cleópatra*, quando este assunto ocupava todo o seu desvelo. E estou seguro que será otimamente desempenhado, se bem que depois que o ouvi refutar monsieur Arouet nas suas tragédias esmoreci inteiramente a esperança que tinha e quasi a julgo desvanecida. Porém, ele é fanfarrão na expositura dos preceitos, sabe de cor Virgílio, é próprio que o copie, e terá que ver esta transplantação de ideias e pensamentos fora de tempo. Cuidado nele que o canto de Dido não deixará de conhecer-se em as declamações [2v] da rainha do Egipto na perda de Marco António.

Recebi a defesa e louvor do doutor Pinto e por ela colijo as dúvidas que defendeu, mas ignoro quem lhas pusesse; otimamente estão respondidas e creio que suscitariam a torrente analítica dos mais alunos. Sinto desmerecer à vossa confiança a confissão deste combate sendo mais forte o sigilo que guardais do que a amizade que por tantas vezes me tendes protestado. Contudo, ainda espero sosseguéis o meu espírito facilitando-me o critério que tanto suplico para meu adiantamento, ou por este modo vos evitaís ao incómodo de mais vos causticarem meus escritos, e eu também, com o vosso exemplo, me furtarei à honra de obedecer-vos.

Não pareça porém que já tenho gravado esta ofensa no meu coração; remeto o meu *Sepúlveda*, e no diário que fiz no tempo que residi no Rio de Janeiro podereis [3] ver a defesa da dita tragédia; não tem a eloquência do doutor Pinto na de *Cleópatra*; mas também precisa conhecer a força dos combatentes; eram fracos atletas e pouco sabiam do disco para o ataque da peleja.

Também vos envio a *Vingança*, de Young; reparaí que a tradução é livre e que algumas cenas omiti para a fazer representável no curto espaço de quatro horas que permite o nosso

⁶ *Cleópatra*: no tomo II, António José de Paula anunciava a Lucinda que estava a concluir esta tragédia, que terá integrado o tomo IV. Não se conseguiu encontrar nenhuma tragédia com o título *Cleópatra* no final do século XVIII português.

⁸ *Arouet*: no testemunho lê-se *Aroé*. Pode tratar-se de Voltaire, cujo nome completo era François Marie Arouet.

¹² *rainha do Egipto*: refere-se a Cleópatra.

¹⁷ *facilitando-me*: no testemunho lê-se *felicitando-me*.

²²: *residi no Rio de Janeiro*: Ao que sabe António José de Paula esteve no Brasil de 1781 a 1792 (aproximadamente).

divertimento; deu-me bastante trabalho e asseguro-vos que apenas a acabei rendi graças ao céu, do mesmo modo que o mareante depois do naufrágio beija com alvoroço a areia.

30 Também vos envio a comédia do *Criado fiel*; ela tem feito o seu dever onde se tem representado; não a avalio por boa, mas é ficção minha; como tal, não a separo de ombreá-la com as mais irmãs.

O céu vos dilate a vida e vos torne a fazer sincera para o vosso Alceste.

O Sepúlveda

O CAPITÃO MANUEL DE SOUSA DE SEPÚLVEDA

A cena se figura em as terras do Natal

Vista de domicílio de Ofumo.

Ofumo e Ogar.

14 Terras do Natal: Costa de Moçambique. A frota de Sepúlveda saiu de Cochim e naufragou na Costa de Moçambique.

35 as peles nos guarnecem, nos enfeitam.
Trazem no braço esquerdo, por defesa,
um ferro chato, mas redondo e grande,
e na cintura uma arma semelhante
40 a esta que largou um dos seus sócios,
que morreu sequioso junto a um charco
d'impuras águas de veneno cheias.

[5v]

Tira do cinto uma espada.

Trazem ao tiracolo outras de fogo.
As cabeças com plumas adornadas,
45 guarnecidos os pés, as mãos de ferro.
Esta a rara figura dessas feras
que nos assustam tanto e sobressaltam.
Ainda mandam os sulfúrios raios
aos nossos cafres por canais ocultos
50 e na quarta emboscada qu'lh'armamos
trezentos padeceram os estragos
desse fogo terrível que nos vexa
com feio susto e vergonhoso medo.
OFUMO Basta, Ogar, não me lembres tal encontro,
55 que despertas de novo a minha raiva.
Esses pérfidos quero ver rendidos
por força, por valor ou por engano.
O sol dezoito vezes tem girado
no tempo que eles vagam pelos montes
60 sem conseguir de mim uma audiência.
Oprimidos da fome, as forças quebrem
antes que o peso dos meus ferros sofram.
A ardente areia, que, ignorantes, pisam,
consuma o alento forte que os anima.
65 Mas o gosto que tenho de vingar-me
não sofre mais demora. Prontamente
despede o índio que por eles fala
aos montes onde estão aquartelados.
OGAR E que mandas, senhor, noticiar-lhe?
70 OFUMO Que me fale o seu chefe e esteja certo
de que amigo lhe sou. Saiba-se, enfim,
a sorte que os conduz a meus estados.
Como em reféns lhe deixa vinte cafres,
mas os guardas reforça com cautela.
75 (Oíça-se esse perverso, esse atrevido
que não teme de ver meu rosto irado.)
OGAR Debaixo da paz que lhe seguras
que pretendes fazer?
OFUMO Os meus intentos
80 não os deves saber, nem inquiri-los.

[6]

75-76: no testemunho, o aparte é sinalizado pelo uso de parênteses e pela didascália *À parte*. Optou-se por remover a didascália, uma vez que é desnecessária e que ao longo do texto a maioria dos apartes é marcado apenas pelo uso de parênteses.

Só, sim, obedecer a meus preceitos,
baixando a fronte e já partindo.

OGAR Eu parto.

85 Sim, meu rei, não é justo demorar-me
tudo cumprio conforme determinas. (*Partindo.*)

OFUMO Mas espera. Onde vás? Sabes quem sou? [6v]

OGAR Que és meu rei, eu o juro, eu o confesso.

OFUMO Sabes quais são também os teus deveres?

OGAR Em cumpri-los somente me resigno.

90 OFUMO Sabes mais que os despojos das batalhas
pertencem aos reinantes?

OGAR O asseguro.

OFUMO Como, Ogar, teu carácter desempenhas
se não dás esse ferro prontamente,
95 que de fraco não pode sustentá-lo
na débil mão o naufragante astuto?

OGAR E das presas que faço, nada tenho?
Os cafres não tem mais do que trabalho.
Cruzando agrestes serras e altos montes
100 por entre o mato espesso que nos cobre,
qual a rápida luz do feio raio,
fomos vistos à face do inimigo
que pretende tirar-te resoluto
esta posse das terras que dominas.
105 «Que pompas, que palácios, que riquezas
possuímos nas terras desabridas
do Natal?» proferiam esses índios
qu'o teu supremo e grão poder disputam. [7]

110 «O seu rei é tirano para todos:
ignora o que é piedade; desconhece
todos os sentimentos da virtude;
dentro de umas cavernas nos oculta
o calor desse númen que adoramos:
fortalece a pilhagem nossos corpos.
115 Nada nos dava Ofumo, a quem servimos.»

Estas vozes, senhor, nos desanimam
de aspirarmos à posse do teu mando
Mas esta não importa, eu já te entrego
esta arma que cingia com vaidade,
120 tão bela como estranha nestes climas,
e tu mais destro saberás mandá-la,
do que eu que apenas sei largar as setas,
puxar do arco e na veloz carreira
lançar-me ao fundo pego, investigando
125 as pérolas brilhantes que entesoura.
Pegar de quatro partes fogo à serra
já três vezes o fiz, por dar-te gosto,
somente por livrar-te dos contrários.

106 *possuímos*: leitura difícil causada por danos no suporte.

130 Recompensa não tive deste excesso,
 porém, acostumado a teus favores
 bem satisfeito estou com esta vida.

OFUMO Descarado te atreves a dizer-me
 o que esses réus falaram com cautela?
 Acaso julgas que o valor me falta
 135 para bem castigar-te essa ousadia?
 Se os homens me faltarem para a guerra,
 feras não faltarão a quem comande.

OGAR Senhor, eu pronto entrego quanto mandas
 não tens que duvidar da vassalagem
 140 que, fiel, Ogar te jura reverente.

Entrega a espada a Ofumo.

OFUMO As minhas ordens cumpre diligente.
 Teu senhor não consente mais demora.
 Conduze esse mortal à minha vista,
 145 da forma que te disse. Não declares
 os costumes que guardo no meu peito.
 Tem só cuidado, Ogar, em seduzi-los
 da compaixão que tenho a seu respeito.

OGAR Adeus, meu rei, já parto como ordenas.
 150 (Ah, míseros mortais, da tua sorte
 o termo já chegou, se eu bem pondero.)

Vai-se.

OFUMO Com estes desertores cobiçosos
 convém mostrar semblante de amizade.
 155 O invento de matar que eles conduzem
 me cobre o coração de susto e medo.
 Quisera que seguissem meu partido
 na guerra que me faz Arsão ingrato,
 esse vassalo meu que, infame e indigno,
 160 juntou ao seu partido tantos cafres.
 E quero castigar-lhe o feio orgulho
 oprimindo-os c'o peso de meus ferros.

Cena II

Ogar e o dito.

165 OGAR Do destino dispões conforme queres.

OFUMO Já voltaste do campo tão depressa?

OGAR Encontrei um soldado valeroso,
 que diz ser capitão da gente branca,
 que pretende falar-te a todo o custo.
 170 Companheiros não traz, vem só, disposto
 a seguir os preceitos que lhe dites,
 implorando, senhor, a liberdade

151-152 ver nota às linhas 75-76.

175 de atravessar com os seus estes sertões
'té chegarem ao rio a que eles chamam
a Água da Boa Paz.

OFUMO Vai conduzi-lo.

Vai-se Ogar.

180 Mui depressa a fortuna me protege.
Vejamos duma vez estes humanos
que tão brancos os fez a natureza
e diversos de nós nos seus adornos.

Cena III

Ogar e Sepúlveda e o dito.

185 OGAR O meu rei tens presente, bom soldado.
De joelhos te prostra e fala humilde.
SEPÚLVEDA Inda a consternação em que me vejo
obrigar-me não pode a tanta injúria.
Ao meu deus e ao meu rei são só devidas
essas humilhações que m'insinuas.

190 OFUMO (Que aspeto tão gentil e que arrogante!)
Falar podes, soldado, sem receio.
Eu me disponho a ouvir-te, como pedes.
Declara donde vens, sem enganar-me;
onde assiste o teu rei; que vida é a sua;
195 se o númen que adoramos ele adora;
os costumes quais são da tua gente.

Enfim, sou teu amigo, e por verdade
acreditarei tudo o que disseres,
isto promete Ofumo, rei dos Cafres,
200 Quando promete assim, ninguém duvida.

SEPÚLVEDA Dos mortais que apascentam estes climas
as promessas eu julgo como o vento,
mas as tuas, senhor, pois mo asseguras,
de todo desfarão este conceito.

205 OFUMO Assenta-te e prossegue a narrativa
do que determinei que declarasses.

OGAR (*Para Sepúlveda.*) Muita honra te permite o nosso rei,
que assento nunca deu aos estrangeiros.

210 SEPÚLVEDA De todas as nações foi respeitado
o valor português, pois não suporta
na maior indigência a vil infâmia,
dá logo a conhecer-se com respeito
e deste forma as bases do seu trono.
Se por fineza expões o dar-me assento
215 muitos tenho ocupado na presença
desses gentios reis que a Ásia adora.

OGAR (Que aspeto tão terrível.)

[9]

[9v]

183 *Ogar e Sepúlveda e o dito*: no testemunho lê-se *Ogar e Sepúlveda*.

	OFUMO	(Que soberbo!)	
220		E que nação é essa em que me falas, fica longe daqui?	
	SEPÚLVEDA	No fim do mundo	
		vive, ó príncipe cafre, o grão monarca de quem fiel vassalo me contemplo.	
225		Portugal o seu reino se apelida, Lisboa a grande corte, e Tejo o rio que as férteis margens enriquece e banha.	
		De Afonso declarar a prole augusta até este reinante que hoje impera, as batalhas e a série das conquistas,	
230		o destroço das turbas mauritanas, que acenderam a guerra aos seus estados, os cetros que venceram, esses louros de que cingiram as gloriosas fronteiras,	
		seria fatigar-se a tolerância e deter os socorros que suplico para os meus infelizes companheiros.	[10]
		Em outra conjuntura direi tudo que pretendes saber da lusa gente. Agora só te digo, é quanto basta,	
240		que reina lá na Europa o nosso augusto, que os seus fortes vassallos lhe sustentam na Índia outro reino florescente, seu nome respeitando o sacro Ganges,	
		que reconhece as leis do seu domínio o africano cruel, o árabe errante.	
245		Professa a lei católica, ao seu povo intima a propagá-la nestas terras, onde inda não raiou a luz sagrada qu'ilumina os juízos dos humanos,	
250		que, nascidos nas trevas da ignorância, não conhecem o fim para que nascem.	
		Eu, senhor, bem quisera persuadir-te já que ao ponto cheguei tão ponderável que toca o coração para seguires	
255		os preceitos de lei tão santa e justa. Seria tal vitória a meus trabalhos, confortativo fiel e prémio digno.	[10v]
	OFUMO	O que mando é só lei, não quero outras.	
260		Nem te atrevas a dar-mas que as recuso. Se o teu rei tem domínio, tem soldados, que a coroa lhe sustentem valerosos sobre a margem do Ganges cristalino,	
		se lá do fim do mundo envia gente que da África reprimam o vil orgulho, se os árabes se assustam e se fracos	
265			

217 ver nota às linhas 75-76.

218 ver nota às linhas 75-76.

lhe tem cedido as terras e o domínio,
 se subjugado, enfim, tem o universo,
 que m'importam a mim suas conquistas?
 Vejo que me relatas esses casos,
 não como execução às minhas ordens,
 porém como proposta de um monarca.
 270 SEPÚLVEDA Essa desconfiança que te ocupa
 separa de teu peito. Sem cautela,
 reconhece-me, Ofumo, por amigo.
 275 Eu não venho explorar as tuas tropas,
 que não segue traições um peito ilustre.
 Venho só comover-te que te dignes
 de amparares a nossa desventura. [11]
 280 Contente navegava para a pátria
 no forte galeão que destruído
 foi nas costas do grande tormentório
 que dizem ser o Cabo da Esperança.
 Eu não posso escusar-me de pintar-te
 tanto horror, tanto estrago e desventura.
 285 Tendo já duma vez passado a linha
 que vemos por orbicular figura
 dividir os dois pólos do universo,
 deixando à dextra parte aquele reino
 que Melinde se chama, nosso amigo,
 290 da traidora Mombaça o esteiro curvo,
 a grã Quíloa, empório mais famoso
 de toda a gente horrível africana,
 diante do galeão vendo pomposa
 ia a rica Sofala que estimamos
 295 do golfo de Zanguebar quase metade
 c'os desertos de mil e tantas milhas,
 quando, já entestando o grande cabo
 e a ilha ocidental que bem o afronta,
 de Monopatapa via os rudes ermos, [11v]
 300 lá pois onde, cruel e furibundo,
 o vento reduplica suas forças

289 Melinde: cidade do Quênia, na costa do Índico, a norte de Mombaça. Tendo Vasco da Gama encontrado resistência em Moçambique e Mombaça, Melinde abriu-lhe as portas na esperança de achar nos portugueses bons aliados para a sua ambição de hegemonia.

290 Mombaça: cidade queniana, localizada na costa do oceano Índico. Foi ocupada por forças do Reino de Portugal entre 1593 e 1698 e novamente entre 1728 e 1729.

291 Quíloa: cidade e porto com atividade militar e comercial de relevo na época de Vasco da Gama. Os portugueses chegaram a esta cidade, situada numa pequena ilha a sul da Tanzânia, em 1512.

294 Sofala: província de Moçambique. Situa-se na região centro do país, com uma longa costa, numa reentrância do canal de Moçambique. A sua capital é a cidade costeira da Beira, localizada a cerca de 1190 km a norte da cidade de Maputo, capital do país. Ocupa uma área de 67 753 km².

295 Zanguebar: costa do Zanguebar, também conhecida como Costa Suaíli, é uma antiga designação atribuída à região da costa oriental africana que atualmente inclui o norte de Moçambique, a Tanzânia, o Quênia e o sul da Somália.

299 Monopatapa: Império Monomotapa floresceu entre os séculos XV e XVIII na região sul do rio Zambeze, entre o planalto do Zimbabwe e o Oceano Índico, com extensões provavelmente até ao rio Limpopo. O território desse Império corresponde ao território dos atuais Moçambique e Zimbábue.

e um golfo encrespa em que a loucura
 dos humanos quiseram tomar posse,
 sendo uma sonhada e vã quimera,
 305 se ia sepultando esse teu nume
 nas espumantes ondas, quando escuto
 soar-me ao longe o regido estampido
 do trovão pavoroso. O bom piloto
 põe-se logo a vigiar c'os marinheiros
 310 e vendo refrescar com grande impulso
 o vento temeroso, astuto, manda
 recolher todo o pano, quando observam
 sobre o lenho cair com tanta fúria
 que rompe o velame, o casco abala
 315 e pelo meio os mastros se dividem.
 Animosa, a campanha aflita exclama
 mandando ao alto céu tristes gemidos.
 Soluça o mar, desatam-se os chuveiros,
 320 as denegridas nuvens e triste noite
 vomitava as noturnas feias sombras.
 Rasgado o ar com vozes pavorosas,
 dos hórridos trovões as nuvens soltam
 os ígneos raios com vibrante arrojo,
 dos relâmpagos rápidos as luzes
 325 deixam ver os perigos que nos restam.
 Já de todo se perde a luz do acordo.
 Extinguem os suspiros os alentos.
 Parece que ao Cócito nos mandava,
 Outras vezes, voando como a águia,
 330 julgávamos tocar os altos globos.
 Já da esposa o semblante amortecido,
 já dos filhos o pranto inconsolável,
 dos companheiros a contínua mágoa
 vejo comparecer ante meus olhos.
 335 Que vista triste! Que aflição extrema!
 Desse bravo elemento despenhado
 e nas bocas que abria, divisava
 que das tristes e eternas sepulturas,
 vingativo, mostrava agudos dentes.
 340 Jaz, enfim, sem governo, destroçado,
 o soberbo galeão. Que mágoa acerba!
 Quebrado sobre os rígidos rochedos,
 qual o cedro robusto corpulento
 345 que de um raio sentiu o voraz lume,
 enche o campo de troncos e d'esgalhos.
 Assim, pois, a pedaços reduzido
 do miserando lenho s'estão vendo
 os fragmentos nadando sobre as ondas.

[12]

[12v]

319 *triste*: no testemunho lê-se *tristes*.

319 *noite*: no testemunho *nuvens* está rasurado e *noite* está escrito sobre a linha.

328 *Cócito*: na mitologia grega, é o rio das lamentações, um dos rios do Hades.

350 Qual ao resto dos mastos, das enxárcias
 qual ao duro calibre se agarrava.
 As quatro tábuas só foram bastantes
 para os filhos salvar e a cara esposa.
 Desmaiados à força da tormenta,
 no flutuante leito nada viam.
 355 Não tratava a equipagem de salvar-se,
 tratavam de, abraçados uns com outros,
 dar a Deus os seus últimos alentos.
 Irado, o mar na praia nos arroja
 e os guerreiros também de si sacode
 360 a escuridão da noite tenebrosa.
 Da nau o estrago, o pranto dos meninos,
 os suspiros da esposa, as tristes vozes
 dos moribundos já desfalecidos,
 deserta a praia, os estrondosos mares,
 365 do vento o bravo impulso, ah!, tudo, tudo,
 comover poderia as mesmas feras.
 Mal que aurora rompeu, então, admiro
 o que a noite ocultava de ruínas.
 Duma parte observo a mortandade,
 370 da outra um arenoso frontispício
 e ao longe a parda sombra destes matos,
 que nós temos pisado a tanto custo.
 Animando aos amigos que escaparam
 lhes digo que me sigam destemidos,
 375 porque vejo umas áridas campinas
 e as árvores, com forma d'esqueletos,
 dum fêrvido terreno serem frutos,
 dum pestilento ar secos despojos.
 Mudamente, obedecem a meu preceito.
 380 Qual sobre os ombros leva os seus vestidos,
 qual a capa traçada pelo meio,
 nela carrega o peso que os ensopa.
 Assim como de Tróia o pio Eneias,
 contra a fúria dos gregos, a seus ombros
 385 Anquises libertou da voraz chama
 e os mais que o Lácio antigo povoaram,
 com seus caros penates abraçados;
 assim, da estranha praia se dispunham
 a seguir-me conformes, sustentados
 390 só dos pomos das árvores agrestes
 que as forças gastam desta humana vida.
 Errantes pelos ásperos desertos

[13]

[13v]

385 *Anquises*: príncipe troiano, primo do rei Príamo, conhecido por possuir seis excelentes cavalos e por ter sido amante mortal da deusa Afrodite, com quem teve o filho Eneias. Eneias, após a queda da cidade de Tróia, carregou o seu pai nos ombros, enquanto guiava o filho, Ascânio, com a outra mão.

387 *penates*: na mitologia romana, os penates eram os deuses do lar, responsáveis pelo bem-estar e a prosperidade das famílias.

395 encontrámos Oinhaca que, piedoso,
 conduziu os meus passos ao teu reino.
 Venho à tua presença a suplicar-te
 consintas que conduza a minha gente
 por esses teus sertões 'té Moçambique,
 onde obtenha monção que me conduza
 400 às plantas do meu rei que tanto adoro.
 Esta a súplica é dum naufragante
 que não tem já de seu com que compense
 esta grande mercê, que, humilde, roga,
 mais que aquele valor que inda lhe resta
 qu'ou lá na Cítia fria ou Líbia ardente
 405 anima sempre a um português soldado.
 OFUMO Este ser português, com que argumentas,
 por que te não socorre? Desfalece,
 como o nosso, talvez, ou sempre existe? [14]
 SEPÚLVEDA Além da morte, dura a sua fama.
 410 OFUMO Só a esses mortais foi prometida
 essa glória que dizes?
 SEPÚLVEDA Não, a todos,
 se nas ações heróicas nos imitam.
 OFUMO E que mais pode ter que eu não possua?
 415 SEPÚLVEDA O conhecer uma lei que tu ignoras,
 as regras duma vida sem enganos.
 OFUMO De que idade morrem teus monarcas?
 SEPÚLVEDA Nos peitos dos vassalos sempre vivem.
 OFUMO Esse motivo tanto os vangloria?
 420 SEPÚLVEDA E que maior, senhor, para um reinante
 do que ter por seguros tantos tronos,
 quantos os peitos são de seus vassalos?
 OFUMO Quantas mulheres tem a seu arbítrio?
 SEPÚLVEDA Não lhe concede a lei mais do qu'uma,
 425 e esta, recebida como esposa
 pela igreja, com vínculo sagrado.
 OFUMO Do meu muito difere esse costume.
 E as mulheres são belas e engraçadas?
 SEPÚLVEDA São produções, enfim, da natureza:
 430 umas formosas são, outras amáveis. [14v]
 OFUMO Quero a honra fazer-lhes de me verem.
 Essa mulher que trazes, pronto chama.
 Neste sítio t'espero, vai depressa.
 SEPÚLVEDA Com Sepúlveda falas e não sabes,
 435 por isso não respondo doutra forma.
 Só te digo me trates com respeito,
 que mudes de conselho no que pedes.

393 *Oinhaca*: rei que vivia perto do rio Espírito Santo (ver Diogo do Couto, *Da Asia, década sexta, parte segunda*, Lisboa, Régia Oficina Tipográfica, 1781, p. 391).

404 *Cítia*: região na Eurásia habitada na antiguidade por um grupo de povos iranianos, situada entre Mongólia, China, Rússia, Cazaquistão e Bulgária.

Levanta-se.

OFUMO Tu conheces esta arma?

440 *Mostra-lhe a espada que lhe deu Ogar.*

SEPÚLVEDA Sim, conheço.
É semelhante a est'outra que te mostro.

Desembainha a espada.

OFUMO Também brandi-la sei, se for preciso.

445 SEPÚLVEDA Bem depressa aprendeste a manejá-la!
Pois ontem faleceu o bom guerreiro
que valente a cingia e soube, invicto,
as cabeças trincar desses rebeldes
que negavam tributo ao nosso augusto.

450 OFUMO Sepúlveda, detenho o meu exame.
Mostras do teu valor já me tens dado.
Tua sorte lamento e terno amigo
sei conceder tudo o qu'intentares.
Eu já cedo de ver essas mulheres,
455 já que o recato as nega a minha vista. [15]
Também esta arma prontamente entrego,
para abrigo dos teus, e como pedes.
No entanto que não vás a Moçambique,
alimentos darei aos teus guerreiros.
460 Reforça o teu espírito cansado
para uma empresa d'alto nome e glória,
que mais pode aumentar a tua fama.
Arsão, pérfido Arsão, meu inimigo,
me apresenta batalha. Eu te suplico
465 que tu me ajudes nela e logo parte
onde intentas fazer tua derrota.
Presumo que dum chefe tão valente
serão imitadores seus soldados.
A todos, em meu nome, em um conselho
470 propõe o quanto peço e só três horas
me posso demorar sem que peleje.
Amigo, esta a resposta do que pedes,
e se o ser português de que te abonas
é tanto generoso como dizes,
475 não deves desprezar estes empenhos
que trazem novo timbre à lusa glória.

SEPÚLVEDA Eu ingrato não sou aos benefícios [15v]
que fora macular minha nobreza.
A minha voz os meus soldados seguem
480 e nos pontos de honra não permitem
um instante sequer ao desagravo.
Todos prontos estão e ao som da caixa

464 *apresenta*: leitura conjectural. O testemunho encontra-se com tinta repassada.

antes que a crua parca descarregue
sobre minha cabeça o golpe ímpio.

525 VIOLANTE Ah, Pacheco, esses nobres sentimentos
merecem um louvor muito sublime
e nem do teu carácter se esperava
outra ação que não fora ilustre e nobre.

530 PACHECO Eu a vi despedir-se de Sepúlveda
nesse bosque vizinho, que os meninos
entregando a D. Sancho, ao grande Afonso,
se partiu ao contrário acampamento.

535 VIOLANTE E deixaste que fosse expor-se às iras
desse cafre tirano, o grande herói,
sem levar os socorros do teu braço?

PACHECO Não precisa socorros um guerreiro
como é esse herói que nos comanda.

540 Só quis do seu valor fiar a empresa,
deixando para abrigo do teu sexo
o resto dos soldados que inda vivem.

545 Ele me diz: «Pacheco, toma posse
do governo das armas e dos míseros
companheiros cuida, que desfalecem
sem ter quem os seus olhos moribundos
lhes feche então, lembrando-lhe preceitos
que requer uma hora tão extrema.

550 Dos meus filhos, irmã, de minha esposa,
as vidas tu defende, bom soldado,
que eu parto a decidir a nossa sorte.»

VIOLANTE Vou consolar Leonor no seu retiro.
A constância que anima o forte peito
de norma serve a todos. Os vindouros
que chegarem a ler os seus trabalhos
lhe darão de heroína o grande nome.

555 PACHECO Debaixo desse roto pavilhão,
que do seio arrojou na praia ardente
o elemento feroz, do sol oculta
talvez que esteja.

560 VIOLANTE Adeus, eu parto a vê-la.

Levanta o pavilhão e se observa Leonor de joelhos como elevada.

Mas justos céus! Qu'observo! Vê, Pacheco.

565 PACHECO Não a vás perturbar porqu'elevada,
sem dúvida, estará ao céu pedindo
um suave conforto a tantas penas.

VIOLANTE Bem discorres Pacheco, não é justo

Oculta-a outra vez.

570 privá-la do descanso. Quem diria
que aquelas vis esfarrapadas tendas

[17]

[17v]

545 cuida: no testemunho lê-se *cuydar*.

ocupar deveriam portugueses!
 Aqueles portugueses triunfantes
 tantas vezes do louro florescente
 as fronte adornaram vitoriosas!
 575 O governador... eu tremo!
 PACHECO Não recordes,
 por piedade to peço, tal tragédia.
 Eu vi, pela luz duma centelha,
 abraçado morrer com a cruz da espada.
 580 VIOLANTE O lembrar infortúnios de que serve?
 PACHECO De mais fortalecer o sentimento.
 De quinhentos e trinta que escapamos
 só trezentas pessoas me aparecem.
 Um dia só não passa em que não morram
 585 seis, ou sete de fome combatidos.
 Velhos parecem ser os que resistem,
 decaídos dos rostos, não tem forças.
 Trémulos os passos dão e sem acordo
 umas vezes os vejo.
 590 VIOLANTE Sim, Pacheco,
 tudo sei do que dizes. Igualmente
 experimento os efeitos que eles sofrem.
 PACHECO S'intentam descansar, com suas capas
 ou c'os restos dos panos dessas velas
 595 sobre as hâstias das lanças sustentados,
 mal se abrigam do sol. Isto combate
 meu forte coração. Porém, Violante,
 apesar dos desgostos, mais o ocupa
 que as ilustres cadeias com qu'o prende
 600 o subtil movimento de teus olhos...

Tocam caixas, Pacheco tira da espada.

Porém, que escuto? Olá, olá soldados,
 prontos me acompanhai. Adeus, senhora.

Vai-se entrando em uma barraca onde tira a espingarda e vai.

605 VIOLANTE Que rumor será este? Oh, céus, quem sabe
 se meu irmão de todo achou frustrados
 o fim dos seus projetos.

Cena II

Leonor e a dita.

610 LEONOR Cara Violante,
 que toque de tambor é este que ouço?
 Dum pavoroso susto atormentada
 nesta ausência do esposo ao céu pedia
 que fossem deferidas do tirano
 615 as súplicas de dar-nos liberdade,

[18]

[18v]

concedendo o alimento para a vida,
 e o rebate que escuto me suspende,
 já de todo, esta débil esperança.
 Não sei que vaticina o coração
 620 do sonho que me agita o pensamento!
 Sepúlveda em Cochim me disse: «Amada,
 junto a mim esta noite vi chegar-se
 um venerando velho já mui calvo,
 625 muito cheio de rugas, branca a barba,
 trémulo todo o corpo, junto ao peito
 e sobre um seco tronco ambas as mãos
 descansar para bem poder suster-se.
 Já com o peso dos anos encurvado,
 me diz, arrebatado em grande zelo:
 630 “Tu, a quem tanto o fado cobiçoso
 tem aberto os tesouros das riquezas
 e cortado do Gange as belas palmas,
 funda teu domicílio nessa parte
 onde a Arábia feliz desune forte
 635 e abre todo o africano extremo,
 com medonha garganta alarga a boca
 por donde o Mar Vermelho se vomita.
 Da ilha Socotará o bom terreno
 verás como pomposa te oferece
 640 no regado mais belas produções
 que aquelas que na mente tu figuras
 alcançares, ditoso, noutros climas.
 Cultivando vai, pois, aqueles sítios.
 Tu verás como os campos mais viçosos
 645 se guarnecem das árvores frondosas,
 e do Zéfiro brando maneadas,
 sacodem da lebrina aljôfar belo.
 Os regatos vistosos retorcidos
 prestes farão crescer os sacros louros,
 650 nutrindo-lhe as raízes que os eleva.
 Debaixo de aromáticos arbustos,
 sobre a relva terás frondoso leito.
 São férteis e saudáveis estes climas,
 o céu sempre é sereno, o ar benigno,
 655 os habitantes seguem como justos
 a lei, que tu professas, do evangelho.
 Deixa, deixa o projeto que te arroja
 a queres ir ver os pátrios lares.
 Vê que o fado pretende reduzir-te
 660 ao mor abatimento dos viventes.

[19]

[19v]

625 *trémulo*: no testemunho lê-se *temulo*.

638 *Socotará*: pequeno arquipélago formado por quatro ilhas no Oceano Índico, em frente à costa do Corno de África. Esteve na posse de Portugal de 1506 a 1511, tendo, posteriormente, sido um local de aguada, onde os navios se abasteciam.

651 *de*: no testemunho lê-se *do*.

O desengano sou que assim te falo.”
 E qual da feia noite tenebrosa,
 os luzeiros da aurora rubicunda
 as negras sombras súbito desatam.»
 Assim diz que ficara o meu Sepúlveda,
 665 deslumbrado do sono em que jazia.
 Eu o despersuadi destes presságios,
 agora os experimento! Ah, Violante!
 Incrédula serei aos que me afligem?
 670 Não posso – consternada no meu pranto,
 olhando para os filhos, para o esposo,
 e vendo os companheiros moribundos,
 a pobreza a que estamos reduzidos,
 o adverso poder da infausta sorte –,
 675 deixar, enfim, de suplicar a morte.

VIOLANTE Leonor, é muito forte a tua mágoa,
 porém a tua constância a mais excede.
 As imagens dos sonhos que te enlutam
 só procedem da falta de sustento,
 680 crédito não merecem. Todos sabem
 as quimeras que forma a fantasia.

LEONOR Discorres com acerto. Mas Sepúlveda
 me dá que suspeitar nesta demora.
 Violante, chega a ver naquele plano
 685 a campina onde fazem o exercício
 os nossos marinheiros infelizes,
 que náuticos não são, já são soldados,
 qual deste movimento a origem seja.

Chega-se Violante ao bastidor.

690 Este contínuo susto em que flutuo
 me perde a luz do acordo. Não diviso
 muitas vezes de Febo os resplendores.
 Inda as ternas carícias inocentes
 dos caros filhos meus a voz me tolhe
 695 e só quando diviso o meu Sepúlveda
 com suspiros respondo ao que pergunta.

VIOLANTE Os meninos, Leonor, estão com Sancho,
 esse prudente velho que o destino
 permitiu reservar para o conselho.
 700 Sempre o vejo imutável nos trabalhos
 e suportá-los com prazer contente.
 Mas desta parte um vulto se avizinha
 e não posso julgar se vem Pacheco.

LEONOR Sepúlveda! Que vejo!
 705 VIOLANTE Que ventura!

[20]

[20v]

Cena III
Sepúlveda e os ditos.

710 SEPÚLVEDA Esposa, já vislumbra a nossa dita
por entre a densa sombra do desprezo.
Proteger-nos promete o rei dos cafres.
Os víveres oferece à nossa gente,
e franca a liberdade de passarmos
à terra onde queremos conduzir-nos,
715 contanto que o socorra nesta guerra
que agora lhe apresenta o seu contrário.
E eu promessa lhe fiz de socorrê-lo.
Todos os companheiros estão prontos,
a tua aprovação somente falta.

720 LEONOR Se prometeste, senhor, o teu auxílio,
ao campo já conduze teus sequazes.
A palavra do ilustre lusitano
prevaleça apesar da própria vida.
Só sinto que me deixes, caro esposo,
725 entregue às minhas tristes amarguras
e talvez sem que eu torne mais a ver-te.
Primeiro se acumulem no meu peito
os tormentos que o mundo todo abrange,
do que ver maculado o grande nome
que a Índia venerou e que eu respeito.

730 SEPÚLVEDA Será Leonor de Sá que está falando
ou algum ditador da excelsa Roma?

LEONOR As leis que agora dito são as mesmas
que, adorado consorte, m'ensinaste,
735 e como só em querer-te me desvelo,
era justo, senhor, que me lembrassem.

VIOLANTE Diante de Leonor, eu não me atrevo
nem sequer a expressar as minhas penas,
que o seu exemplo a todos nos confunde
e constantes procuramos imitá-la.

740 SEPÚLVEDA Arrebatado, enfim, do teu conselho,
já parto para o campo destemido.
Tu, minha amada irmã, não te separe
da querida Leonor um só minuto.
Este impulso é mui forte da saudade
745 a um peito que se anima de fê pura.
Ide chamar D. Sancho, ide, a Pacheco.
Os filhos quero ver antes que parta.

[21]

[21v]

Vão-se os dois soldados.

750 LEONOR O meu desejo é só de acompanhar-te
e d'expirar, senhor, junto a teu lado.
Que fico aqui fazendo se tu morres

739 *procuramos*: no testemunho lê-se *procurão*.

neste sítio arenoso, ardente e estéril
 com uns poucos de velhos que lhes custa
 a tirar as espadas das bainhas?
 755 Fica assim defendido o nosso sexo
 do furor libertino desses cafres,
 que mudam parecer a todo o instante?
 Deixa, pois, que te siga, resoluto.
 Violante também vá com seu esposo.
 760 Ambas já temos morto muitas feras,
 nunca errado tiro, é quanto baste.
 Vamos, pois, a matar as que nos restam.
 VIOLANTE Eu animada estou de imenso gosto.
 LEONOR Sepúlveda que diz? Não me responde?
 765 SEPÚLVEDA Só de velhos não forma a tua escolta.
 Entre cafres eu vou brandir a espada,
 trepando pelos matos mais agrestes,
 e, sujeito à carreira, como posso
 levar a par de mim teu grande auxílio?
 770 Nem consente o melindre do teu sexo,
 nem Sepúlveda sofre na campanha
 a um ultraje exposto o teu respeito.
 Conheço que o amor te ensoberbece,
 querendo acompanhar-me valerosa,
 775 mas a modéstia, enfim, o não tolera.
 LEONOR Resignada me deixa o teu ditame.

[22]

Cena IV

Pacheco e os ditos.

780 PACHECO Que mandas, caro amigo, que execute
 de cento e vinte homens que me deste?
 SEPÚLVEDA Que partas a esperar-me nesse monte
 aonde Ogar está c'os seus guerreiros.
 Não pelejes, Pacheco, sem qu'eu chegue.
 PACHECO As ordens dum mandante exato cumpro.
 785 SEPÚLVEDA Pois assim te despedes da consorte?
 Acaso jaz de amor extinta a chama
 nos ternos corações de dois amantes?
 VIOLANTE Enquanto de himeneu o laço puro
 não une nossas almas, não me ofendo
 790 de que parta Pacheco sem dizer-me
 nem sequer um adeus no seu retiro,
 que obrigação não tem de assim tratar-me.
 Nem todos conhecem o que é polícia.
 Os que deixam na sua infância a corte
 795 e tem sempre c'os monstros batalhado,
 da boa civilidade se descuidam.

[22v]

753 *lhes*: no testemunho lê-se *lhe*.

773 *ensoberbece*: no testemunho lê-se *ensobrevece*.

800 Dos meus deveres a razão conheço,
e, descuidado, Pacheco só aspira
a ir mui pronto domar as bravas feras
pela boa educação d'África adusta
que serviu de aumentar-lhe a sua fama.
Ele cumpre conforme o seu carácter;
porém, eu, que no centro de desgostos
805 repudio as finezas de um amante,
o descuido disfarço, e só lhe digo,
à vista da sequidão, do desagrado
de ter conhecido neste empenho
que amante já não é, é só soldado.

Vai-se.

810 PACHECO Violante, detém-te, espera, atende.
Estimulada partiu. Meu caro amigo,
de ti espero que obtenhas a desculpa
no erro que me imputa a minha amada.
815 Fui criado na guerra e muito prezo
o bélico rumor que nos anima.
O respeito de uma dama nestes lances
confesso que m'esquece e que esta falta
nasce do descostume que já disse.
820 Mas agora conheço o meu delito
e espero que assegures a Violante,
sem nunca macular a minha fama,
que posso ser soldado, sendo amante.

Vai-se.

825 LEONOR É Violante muito sábia em tudo.
Sempre a modéstia existe no seu peito.
Todo o seu discorrer é mui prudente.
É irmã de um herói e tanto basta.

830 SEPÚLVEDA Bela Leonor, não gastes os louvores
para quem não concede à mesma terra
o preciso alimento para a vida.
Caduca a mocidade refletindo
no triste desamparo que nos segue.

835 LEONOR Não é a mão superior que tudo manda
quem permite os trabalhos dos humanos?
Supliquemos a constância para eles
que suaves hão de ser no que pondero.

Cena V

Os ditos e João, conduzido por D. Sancho.

840 SANCHO Sepúlveda, não pude vir mais cedo
porque estava tratando de teus filhos.
Eles chegam-se a mim como inocentes,
de seu avô me dão o doce nome

[23]

[23v]

845 e se alegram de ver-me. Se eu lhes fujo
para ir labutar no meu emprego,
após de mim, correndo em altos gritos,
me pegam pela capa e não me deixam.
Pedro ficou dormindo e acordá-lo
seria desamor, c'o forte Afonso
850 o deixei lá debaixo de uma enxárcia
que nos tapa do sol o raio ardente.

Leonor se assusta.

Tocado duma febre não sossega;
porém, tenho esperança da melhora.

João vai beijar a mão ao pai e depois a mãe.

855 LEONOR Ah, meu querido filho!

Abraçando-o.

SEPÚLVEDA Meu D. Sancho,
como posso pagar tanta fineza?

Abraça D. Sancho.

860 SANCHO Não me julgando inútil, como julgas,
para te acompanhar nesta batalha.
Já que foi o meu berço sempre o campo,
combatendo valente peito a peito
865 com todas as nações que nos ofendem,
deixa, pois, que esta seja a sepultura
aonde oculte o peso dos meus anos.
Inda ontem combati com vinte cafres
que a Diogo furtaram a nobre espada,
quando nem sustentá-la já podia.
870 Porém, quatro ficaram por despojo
na rústica campina. Deste braço,
se queres que esta vida se prolongue,
da militar fadiga não me prives.
Vai, João, a pedir para este velho
875 a honra que lhe nega a infausta sorte.
Vai obter de teu pai pronto despacho,
se não é infalível minha morte.

Chorando.

880 SEPÚLVEDA Suspende as tuas queixas engraçadas,
que D. Sancho dêem penhor não precisa
para que lhe conceda quanto implora.
Os teus anos pediam te deixasse
com cinquenta homens neste bosque,
defendendo o tesouro destas damas.
885 Porém, não seja assim, parta D. Sancho
com outro igual número de gente

[24]

[24v]

880 dêem: no testemunho lê-se *deem*.

890 que mandei que Pacheco comandasse.
De guarda fique Afonso neste sítio.
Sepúlveda respeita o teu carácter,
e um capitão ilustre como Sancho
toda a Ásia respeita e todo o mundo.

895 SANCHO Ah, senhor, que renascem minhas ditas
vicejando de novo as minhas cãs,
já aclamar-me eu devo por ditoso
com a posse da graça prometida.
De inútil não me trate a pátria amada
e saiba que de oitenta e quatro anos
com pranto supliquei esta licença
sendo a primeira vez que de meus olhos
900 saiu meu coração nele desfeito.
Já vou senhor, mandar a minha gente.
Adeus, amado neto. Adeus, senhora.

Vai-se.

905 LEONOR Em que pensas, esposo? Que diviso
em teu semblante?...

SEPÚLVEDA Nada mais, senhora,
pretendas indagar quanto me aflige.

LEONOR Avisos são de alguma desventura?

910 SEPÚLVEDA Depois que a nossa triste e infausta sorte
undívagos nos fez, nos fez errantes,
ah!, nunca divisámos tão benigno
da fortuna falaz o vário rosto.

LEONOR Na promessa dum cafre te confias?
Oinhaca não te disse o seu costume?

915 SEPÚLVEDA Seu proceder eu julgo diferente.

LEONOR Pois é civil no trato?

SEPÚLVEDA Como os outros.

LEONOR Igualmente o regula.

[25]

Toca a caixa.

920 SEPÚLVEDA Chegou Ogar.

Emoção de partir.

LEONOR Ogar quem é?

925 SEPÚLVEDA O grande capitão
da tropa cafrarina que m'espera.
Esposa, adeus.

LEONOR Adeus, caro consorte.

SEPÚLVEDA Se ficar por despojo na campanha
em meus filhos te deixo o meu retrato
e nos meus companheiros defensores
930 que saibam conservar o teu carácter.
Não tenho, Leonor, mais que dizer-te,

porque a sábia modéstia que te ilustra
conservará ileso o teu respeito.

935 LEONOR Amortecem de todo meus sentidos
na lembrança fatal de uma tragédia.
Enluta o vaticínio da desgraça,
que suspeito dos hórridos bramidos
que nesta noite ouvi das bravas feras,
940 todo o meu coração, sem ter conforto.
Ficarei, qual triste e casta pomba,
do marido fiel desamparada,
entregue às aflições dos tenros filhos
esperando, constante, a minha morte.
945 SEPÚLVEDA É a prudência, esposa, quem nos rege.
Quem desta escuta sempre os documentos
seu martírio dissipa facilmente.
Os teus braços me dá.
LEONOR (*Chorando.*) Ó quem pudera
a constância imitar que sábio ostentas.
950 Recebe neste derradeiro abraço....
SEPÚLVEDA (*Muito consternado.*) Que terna despedida!
LEONOR Que amargura!

Aqueles...

955 SEPÚLVEDA (*Com fortaleza.*) Não, não posso ouvir-te mais
LEONOR Aqueles sentimentos mais constantes
da pura lealdade do consórcio.
Embaraçar não devo teu retiro.
Adeus, adorado bem.

Partindo.

960 SEPÚLVEDA Adeus, esposa.

Partindo

LEONOR Mas espera... que... Ah, não te ausentes.
Não posso resistir, de todo acabo.

965 *Consternada o aperta em seus braços e depois torna a respirar a mesma nobreza de
ânimo que Sepúlveda.*

970 Mas, ah!, qu'a confusão me preocupa!
E Sepúlveda se detém a atender-me?
Demove-o minha pena? Já não corre
como forte guerreiro, destemido,
a desempenhar fiel suas promessas?
O cafre que suporá se te demoras?
Foge de mais ouvir os tristes ecos
de uma aflita mulher qu'sem acordo
espera só na morte o seu conforto

933 *conservará*: no testemunho lê-se *conservar*.

936 *Enluta*: no testemunho lê-se *Inluta*.

961 *Partindo*: no testemunho uma chaveta indica que a didascália anterior se refere às duas personagens. Foi necessário replicá-la para dar conta da intenção de saída de cena de Sepúlveda.

975 SEPÚLVEDA Bem refletes. Esposa, adeus.
LEONOR Adeus.

Vai-se.

980 SEPÚLVEDA Constantes corações que estais presentes
à digressão fatal que a sorte ordena,
dizei se não a minha pena
a lástima de todos os viventes.

[26v]

Vai-se.

Ato III

A mesma vista.

985 *Cena I*

Afonso.

AFONSO Retido me deixou o grão Sepúlveda
nestes vales sombrios com a escolta
de cinquenta e quatro companheiros
990 de que hei de entregar só trinta e um,
pois, vinte e três, de mágoas oprimidos,
exalaram de todo as fracas vidas.
Há pouco sepultei n'ardente areia
os já mirrados corpos dos patrícios
995 que mereciam ter por prémio justo
elevadas estátuas, como Augusto.
D. Sancho suplicou que o não deixassem
no acampamento a título de velho.
Honrado procedeu, mas, esquecido,
1000 furtando-me o lugar que me pertence,
se mostrou ser de Afonso na amizade,
Vingar-me saberia desta ofensa,
mas respeito o valor e a sua idade.

[27]

Cena II

1005 *Violante e o dito.*

VIOLANTE Prudente capitão, já rechaçada
a fortuna nos chama a nova guerra.
Aspérrimos combates de amargura
reduplicar-se vem em nosso dano.
1010 Embebida na mágoa desfaleço
e pronunciar não posso a dor extrema.

AFONSO Já tiveste notícia do conflito?
VIOLANTE Vi a minha cunhada... Oh céus! Eu morro.
AFONSO Que tem Leonor de Sá? Fala, senhora.

980 *dizei se não a minha pena*: verso hipométrico. Falta um verbo que confira sintaxe ao período.

1015 VIOLANTE Ao pé daquele arbusto que divide
o nosso acampamento, junto a um charco
das pestilentas águas que nos matam
tirando o suco das silvestres ervas,
para a sede matar do amado filho,
1020 pois, já a este tempo desmaiado
nem poder o sustinha o forte arbusto,
por ser mortal golpe que sentia.
Correr a ele trémula e convulsa,
ao seu colo chegado e já pendente
1025 a cabeça cair-lhe sobre o peito,
expirando o calor junto com ele,
em alta voz pedir ao céu socorro,
eu a vi, que cerrando os moribundos
olhos do filho da ímpia dor bramia,
1030 que repassado tem seu forte peito.
Eu a vi... (oh, que extremo de constância!)
abrir-lhe a sepultura, valerosa,
o esquife formando de seus braços
e cobri-lo de todo a seus clamores,
1035 e depois, encurvada sobre a terra,
render ao céu as graças e os louvores.
Estas são as matronas portuguesas
que a nós servem de exemplo, de honra à pátria.
Os vindouros respeitarão seu nome,
1040 se não roubar fortuna a ilustre fama
que sepultada fica nestes ermos.
AFONSO E tu a deixaste entregue ao seu delírio?
VIOLANTE Não tive coração para falar-lhe,
que estava ainda a chaga muito fresca,
1045 nem posso persuadir-me que hajam termos
com que o pranto se enxugue da mãe triste.

AFONSO Onde se vai a dor, bela Violante?
A triste narração de tanta mágoa
faz fomentar de novo o meu tormento.

[27v]

[28]

1050 *Cena III*

Os ditos e Leonor se apressa para o seu pavilhão, preocupada de um delírio.

VIOLANTE Mas que vejo? Leonor, onde caminhas?
LEONOR Já sepultado está o meu conforto.
Delirante, sem tino, vejo ao longe,
1055 na alta região do vasto globo,
tristes cometas ameaçando estragos!
Uma espada de fogo cintilante
eu sinto destruncar minha cabeça!
Sibilar tristes uivos inda oiço.
1060 Eu vou... Esposo, acode, que me matam.

1056 *ameaçando*: no testemunho lê-se *ameasanto*

A luz se eclipsa aos macerados olhos,
 o pé treme, cedendo a areia ardente
 a forma desta débil contextura.
 Violante... Afonso... Eu pasmo! Eu tremo!
 1065 Não vês uma fantasma que aparece
 lá por entre as ramagens desse outeiro
 que à dextra parte vemos deste campo? [28v]
 AFONSO Eu vejo, ilusão não é. É realidade,
 1070 Pois o cafre se apressa! (*Para os soldados.*) A caixa toca.
 Toca às armas, amigos valerosos,
 e segui-me no empenho destemidos.
Toca-se a caixa e saem os soldados e se põem em forma.
 Mas poderão também fazer-nos cerco.
 Em que lance vos vejo! Já se apressa.
 1075 *Toca-se dentro uma buzina.*
 VIOLANTE Agora a senha ouvi duma buzina
 desta parte soar.
 AFONSO Responde doutra
 o rouco som!
 1080 VIOLANTE E tu que mandas?
 LEONOR Desta sorte
 aprendei. valerosos, a imitar-me.
Entra arrebatadamente no seu pavilhão.
 AFONSO Vamos sair-lhe ao encontro.
 1085 LEONOR Espera,
 não se aparte um soldado deste sítio.
 Todos façamos frente ao seu orgulho.
 Dispersos não convém que nos encontre,
 e tu, Violante, imita o nosso esforço
 1090 o melindre do sexo desprezando.
Dá-lhe uma espingarda a Violante e fica com outra que trouxe do seu pavilhão.
 Ide pôr-vos soldados vigilantes
 a defender-me o filho que me resta. [29]
Vão-se os soldados.
 1095 AFONSO Retira-te, senhora.
 LEONOR Olá, Afonso
 obedece a Sepúlveda que te mando.
 Na sua ausência o seu lugar ocupo.
 Respeito o teu valor e não t'ofendo.
 1100 AFONSO Embora me criminem neste aperto
 que para te aumentar o grande louro
 me sujeito ao desaire do teu mando.
 VIOLANTE O inimigo se apressa.
 LEONOR Manda Afonso,
 1105 usurpar-te não devo os teus poderes.
 AFONSO Ó soldados, em círculo formai-vos.

Formam um círculo a metade visual e a outra se figura dentro, de sorte que um lado fica livre para a saída do cafre.

Cena IV

1110 *Os ditos e Ofumo com tropa de cafres.*

OFUMO Que modo este será de receber-me?
Estes mortais o meu poder não sabem?
Para que desinquietam minha raiva?
1115 Não refletem ser justo o respeitar-me,
sujeitando-se à lei só do meu gosto?

AFONSO Que lei me vens propor? Vai-te, perverso.

OFUMO Muita gente comandas!

AFONSO Inda vivem
quantos possam opor-se a uma traição.

[29v]

1120 OFUMO Não falecem por falta de sustento?

AFONSO A honra só nos sustenta nestes lances.

OFUMO O brasão português de que te serve?

AFONSO De matar-te, querendo dar um passo
fora dessa baliza que te assino.

1125 OFUMO Estas são as mulheres que tu guardas?

LEONOR Instrumentos serão da tua morte.
Mais perguntas, cruel, não se te atendem.
Com ardil e traição a examinar-nos,
tu vens com numerosa soldadesca
1130 julgando que seriam débeis forças
que pudesses vencer. Assim compensas
o auxílio que Sepúlveda te deu?
Sabe, tirana fera destes ermos,
que inda temos valor e temos gente
1135 para te combater e aos teus cafres.

VIOLANTE A prender-te somente nós bastamos,
a fazer-te gemer c'os duros ferros.
Conhecerás, então, por verdadeiro
o impulso que desprezas ignorante

1140 OFUMO Eu só venho de paz, com minhas tropas,
a esperar o aliado que, triunfante,
se apressa como nobre e como amigo,
e dar-te a liberdade de que podes
entrar na minha corte sem cautela.

[30]

1145 O cerco que supões da minha gente,
essa exploração de que me culpas,
não foi mais do que pronto examinar
de que parte o amigo s'encaminha
para o ir receber. Já satisfeitos
1150 todos podem depor as suas armas,
doutro modo falar, dando-me assento.

1139 *impulso*: no testemunho lê-se *inipulso*.

1146 *essa*: no testemunho lê-se *a essa*.

LEONOR Os assentos que temos são só estes.
Esses carros chegai.

Arrastam as carretas das peças que o atemorizam.

1155 Senta-te, Ofumo.

OFUMO Que valor de mulher! Sobre estas armas
que fogo vomitando assim nos tragam
não é justo me sente (eu desconfio,
e de um grande temor se cobre o peito).

1160 LEONOR Ofumo, não receies que traições
escusamos usar para vencer-te.

VIOLANTE Esse é o valor dos teus soldados?
Grandes palmas obténs de teus triunfos!

1165 OFUMO Ignorado é de nós o grande invento
e não devo julgar por verdadeiras
as falas com que intentas persuadir-me.
Depois de me julgares por amigo
e vir eu a buscar o grão Sepúlveda
vós, quais feras que o incauto caminhante
1170 procuram devorar abrindo as garras,
m'estavas esperando nestes bosques.
Conheço o grande medo, o temor justo
que meu semblante causa a todo o povo...

1175 LEONOR Não posso tolerar essa vaidade.
Que aspeto, que furor é esse teu
que possa amedrontar qualquer soldado?

OFUMO O teu rosto agradável muito prezo,
e o desta mulher é bem parecido.
Todas no teu país são deste modo?

1180 VIOLANTE Que bárbaro cruel!

LEONOR Assim são todas!

AFONSO Que pretendes colher dessas perguntas,
ocultando a traição com vãos pretextos?

1185 OFUMO Quando falar contigo me responde.
E essas roupas vermelhas que te cingem
são feitas no país donde nasceste?

LEONOR Nós prezamos as artes e as ciências
e delas temos tudo quanto observas.

OFUMO Tu casada já és? Como te chamas?

1190 VIOLANTE Teu rústico tratar bem te desculpa.
Que te importa saber o meu estado?

OFUMO Poderás melhorar o teu destino.
Enfim, não me desgosta o teu semblante.

LEONOR Ignoras os ditames da modéstia...

1195 *Toca-se a caixa.*

Mas Sepúlveda chega.

OFUMO A recebê-lo
Ofumo deve ir. Um pouco espera.

[30v]

[31]

1158-1159: ver nota às linhas 75-76.

Ofumo se encaminha para o lado donde saem os triunfantes.

1200

Cena V

Os ditos e Sepúlveda, Pacheco, Sancho, Ogar com tropa de guerreiros.

SEPÚLVEDA Que vejo! Ofumo!

OFUMO

Vem, vem, Sepúlveda,

1205

a dar-me as dignas provas de amizade
que s'esperam dum peito tão benigno.

[31v]

Tuas fortes mulheres se temeram
de ver-me neste sítio. Os nosso trajes
e o número dos cafres que comando
as fizeram encher de vãs suspeitas.

1210

Porém, julgo que, já desvanecidas,
de Ofumo formarão novo conceito.

SEPÚLVEDA Também me admirei desta visita,

mas o firme seguro da palavra
que a Sepúlveda tanto prometeste
fez com que acredite os teus obséquios,
derribando de todo o fero orgulho.

1215

Arsão, o ruivo Arsão, monstro do Averno
de barba crespa e de tostado peito,
maneja, soberbo, o forte arco,
disparava mil setas num instante,
foi despojo do ferro de D. Sancho.

1220

Desbaratada, pois, a feia tropa,
pela falta do chefe, o campo deixam,
largando pelos matos as aljavas,

1225

pois deter os fazia na carreira.
Os teus cafres e Ogar, que estão presentes,
poderão informar-te da verdade.

Quero mostrar-te já quem valeroso
com Arsão batalhou mui largo tempo
'té fazê-lo bramir d'ânsia, oprimido
debaixo de seus pés, expondo o colo,
arrancando embaçado com a escuma
um truncado gemido de seu peito.

1230

Em uma hástia cravada a vil cabeça
do régulo falaz que se te opunha
a vitória se aclama e para a corte
parte dos teus guerreiros a levaram,
com seiscentos e trinta prisioneiros.

1235

A narração esta é do teu triunfo.
Este é o que matou Arsão rebelde.

1240

Para D. Sancho.

1199 *Ofumo se encaminha para o lado donde saem os triunfantes*: no testemunho esta didascália encontra-se após a indicação de cena.

Julga de seus anos nossas forças
 quanto debes honrar aos lusitanos.
 1245 OFUMO Tu mataste a Arsão, honrado velho?
 SANCHO Se Sepúlveda expôs todo o conflito,
 não preciso dizer o que se observa.
 OFUMO Como premiarei teu grande esforço?
 SANCHO Executando as ordens do meu chefe.
 1250 Eu não te sirvo a ti, sirvo ao meu rei;
 e prémios não aceita um peito nobre.
 OFUMO Mortais, eu inda ignoro o que possuo, [32v]
 concedendo-me a sorte o vosso auxílio.
 Vamos já para a corte, todos partam.
 Daqui já levantai o acampamento.
 1255 As mulheres levai com sua escolta,
 que preciso prover-vos de alimento.
 Ogar, parte depressa c'os mais cabos
 o plano a demarcar para as barracas
 dos amigos fiéis que me socorrem.
 1260 SEPÚLVEDA Exato desempenho da promessa
 aceitar me permite teus favores.
 Pacheco vá diante e leve pronto
 as carretas e toda a mais bagagem.
 Sancho com a sua gente conduzindo
 1265 minha esposa e irmã e os caros filhos.

Vão-se os capitães conforme a ordem.

Afonso com os seus na retaguarda,
 que eu do rei amigo em seguimento
 esperar não farei um só momento.
 1270 PACHECO Leva rumor, já tudo se desfaça.

Entram os soldados ao som da caixa a levantar as barracas e pondo-as nos carros no melhor modo.

Violante, do sucesso da vitória
 a ti só devo render os grandes louros.
 1275 Recebe da polícia produzidas
 as minhas expressões, bela Violante,
 e, se nada mereço por amante,
 nunca enfim me desprezes por soldado.
 VIOLANTE Não é tempo, senhor, de responder-te.
 1280 PACHECO A nova repreensão eu pronto aceito.
 Olá, guerreiros, vamos, toca a marcha.

Os soldados para este tempo tem posto nas carretas as barracas e o cafre está admirado de ver marchar os soldados. Com eles parte Pacheco.

Cena VI

1285

Os ditos, Sancho e o menino.

SANCHO Este o digno lugar que vos destinam
Podeis, senhores, vir que vos aguardo.

LEONOR Não te fies, esposo, da fortuna.
Adverte que o seu ser é ser mudável.

1290

VIOLANTE A mudança da sorte repentina
deixa livre a suspeita do perigo.

SANCHO Marcha.

Partem Leonor, Sancho, Violante e os soldados e Ofumo está muito admirado do que vê.

AFONSO Se necessitas que t'espere....

1295

SEPÚLVEDA Estão dadas as ordens, sábio Afonso.

AFONSO A executá-las parto, diligente.

Vai-se com os soldados portugueses e fica toda a vista em campo.

OFUMO A sua disciplina é muito nova!
Eu quero regular os meus guerreiros
neste modo de andar com boa ordem.

1300

SEPÚLVEDA O valor tu lhe dá se podes dar-lho.

Tocam uma buzina dentro e saem muitos cafres.

OFUMO Olá, valentes cafres, muito prontos
minhas ordens guardai.

[33v]

1305

SEPÚLVEDA Vamos, Ofumo.

OFUMO Detém-te, amado amigo, que ansioso
estou por declarar-te o meu projeto.

SEPÚLVEDA Aonde se ocultavam tantos cafres?

OFUMO Da minha guarda são e nossa escolta.

1310

SEPÚLVEDA Que pretendes dizer-me já declara,
porque, sendo em serviço do teu cetro,
te prometo cumprir como aliado.

OFUMO Respeita todo o povo o teu carácter,
mas foge de cumprir com meus preceitos
se não faço que escutes os seus rogos.
Requerem que o teu campo largue as armas,
as que fogo vomitam furibundo,
e que, então, generosos, o alimento
poderão facultar a teus sequazes.

1315

Doutro modo, os verás morrer de fome
com os portos tomados do retiro.
Que estas armas entreguem eu te peço,
poupando-te ao rigor do povo inteiro.
Se me ponho por ti, todos se voltam,

1320

1284-1292 A cena VI parece estar desadequada ao contexto de situação: Leonor deveria narrar a Sepúlveda a morte do filho de ambos, Pedro, relatada nos versos correspondentes às linhas 1018 a 1039.

1293 *Partem Leonor, Sancho, Violante e os soldados e Ofumo*: no testemunho lê-se *Partem e Ofumo*.

1311 *serviço*: no testemunho lê-se *seriço*.

1325		negando a vassalagem que juraram; e forçado te ordeno que nos cedas as armas do temor, para qu'isento me veja da violência destes cafres.	[34]
1330	SEPÚLVEDA	Ah! Que as fúrias do Averno todas juntas creio que derramaram no teu peito os vasos do veneno e da discórdia. Que dizes? Que proferes, cruel monstro? Rebuçaste c'ò a capa da amizade para formar traição a mais horrenda?	
1335		Temeste do furor dos portugueses mandando-os adiante com engano, e só me deixas entre tantos cafres supondo ver cumprido o teu projeto? Engana-te, cruel, a falsa ideia,	
1340		porque primeiro que entre as bestas feras que te seguem deponha as fortes armas, baixarás, despenhado, ao reino escuro. Este é o prémio que dás a quem te serve e a quem te libertou de suportares	
1345		na garganta o vil golpe dum cutelo? Sabe que um só instante mais não vives e quem não tem palavra é bem que morra. O mundo fique livre deste ingrato.	[34v]
	<i>Aponta a espingarda.</i>		
1350	OFUMO	Ah, suspende e repara no que fazes, pois tu também acabas neste sítio. Soldados, disparai ervadas setas se vires que se atreve a ofender-me.	
1355	SEPÚLVEDA	Morri numa batalha triunfante.	
	OFUMO	Vê, pois, que perdes a mulher e os teus filhos.	
	SEPÚLVEDA	À falta de alimento eles falecem. De que lhes sirvo eu em tanta mágoa?	
1360	OFUMO	De resgatar-lhes a pena, a vil infâmia que arrastados serão de todo o povo, de todos seus adornos despojados e entregues à nudez com vitupério.	
1365	SEPÚLVEDA	Que tormento! Que pena! A luz do acordo já que perdida está, perca-se tudo. Morra Leonor e os filhos juntamente, os amigos expirem. Vil injúria! A irmã... céus! Permitis qu'uma donzela se exponha... Oh, dor! Oh, impiedade! A honra me estimula a que tu morras e a mesma me detém e me embaraça.	
1370	OFUMO	Prudência melhor pede conselho. Tão sumária não seja a decisão. As armas que te peço não é causa para desordenares teus intentos.	[35]

1375 Os víveres terás, farás derrota
tomando aqui dois índios que te guiem
ao suspirado chão de Moçambique.
De outra sorte....

SEPÚLVEDA Já basta de ameaças.
Basta, Ofumo, de intrigas e promessas.
1380 Já conheço quem és, és um indigno.
Morre, morre, mas ah!

Aponta.

OFUMO

Olha que...

Todos armam os arcos.

1385 SEPÚLVEDA Eu morro.
Quem me detém o impulso? Oh, céus que vejo!
Eu vejo a triste esposa que me chama
e desta parte os filhos me desarmam
o vingativo braço, a irmã... Eu tremo!
1390 C'os amigos fiéis já me crimina
de não morrer com eles neste lance.
A acompanhar-vos vou na desventura.
Eu te darei resposta do que pedes,
cruel maquinador de iniquidades,
1395 a esse campo vil que chamas corte
meus passos já dirijo. Vem, Ofumo,
e lembra-te que o céu os teus delitos
há de punir severo e rigoroso.

[35v]

OFUMO Também sabes do céu altos segredos?
1400 SEPÚLVEDA Pode ser que seja eu quem t'os aclare.
OFUMO O invento de matar é obra sua?
SEPÚLVEDA Não, porém, destes meios muitas vezes
se serve por castigo desses ímpios.
OFUMO Maior empenho faço no que peço.
1405 SEPÚLVEDA E em negá-lo maior empenho faço.
OFUMO Eu posso reduzir-te a vil infâmia.
SEPÚLVEDA Porque infame te fez a natureza
queres fazer-me assim teu semelhante?
Nem quantos reis gentios tem o mundo
1410 poderão obrigar-me a tal defeito,
quanto mais um perverso a quem o fado
permitiu por defesa quatro montes,
com uns poucos de brutos que te servem.

OFUMO Olá, vê como falas, vê que Ofumo
1415 já piedade não tem.

SEPÚLVEDA Tu tens piedade?
Tu que nunca soubeste o que é virtude?

[36]

OFUMO Cala-te, insano.

SEPÚLVEDA E tu também te cala.

1420 OFUMO Ó raiva!

SEPÚLVEDA Ó fúria!

OS DOIS Ó cruel sorte! Ó pena!
 OFUMO Logo, tu cederás ao meu preceito.
 SEPÚLVEDA As armas entregar-te não esperes.
 1425 OFUMO Ah! Verás destruídos num instante
 os amigos, teus filhos e as mulheres.
 SEPÚLVEDA E tu verás teus campos abrasados
 pela dor, pela força, pela raiva
 das mulheres que falas e os soldados.
 1430 OFUMO Oh, tirano rigor!
 SEPÚLVEDA Ó, sorte ímpia!
 OS DOIS Da cólera que embebe o forte peito
 vem, temerário, suportar o efeito.

Vão-se.

1435 *Ato IV*

Cena I

Mutação com diferente campo.

Ogar e Pacheco.

[36v]

OGAR Está pronto o socorro que precisas,
 1440 falta só que decida o teu mandante
 um ponto que o meu rei lhe fez presente.
 PACHECO Talvez será convite doutra guerra?
 OGAR Esquadrinhar não devo os seus intentos.
 1445 É grande a sujeição que nos permite
 o nume domador destes contornos.
 Tu lhe dize que antes que o sol desça
 para o triste sepulcro que o enluta
 meu senhor a resposta, sem engano,
 manda que Ogar lhe leve. Adeus, Pacheco.
 1450 *Vai-se.*

Cena II

Violante e os ditos.

PACHECO A suspeita fatal que o peito encobre
 1455 não posso disfarçar. Cara Violante,
 novamente assustada te contemplo.
 VIOLANTE Os danos acrescentam minha angústia,
 sem Leonor já suspeito que ficamos.
 Inda agora caiu debilitada
 1460 dos excessos da marcha tão violenta;
 do rosto a cor perdeu e as suas forças;
 o espírito lhe anima o débil peito;
 de seu filho a saudade se lhe aviva.
 Nem pode, já, formar sequer um passo,

[37]

1465 gretados os pés tem tintos de sangue.
Eu lhos vi, meu Pacheco, e já rasgando
de seu belo vestido as ligaduras,
com varonil esforço os apertava.
E na sua tão pobre e humilde estância
ainda pôde entrar.

1470 PACHECO Cara Violante,
o fruto não distingo das promessas
deste cafre feroz que nos impede.
Já somente duzentos companheiros
o duro jugo sofrem dos trabalhos.

1475 VIOLANTE Que me dizes Pacheco?

 PACHECO Ah, tu não sabes
a aflição que me causa o ver convulsos
cair a par de mim na terra i'miga
este rosto infeliz da lusa gente.

1480 VIOLANTE O destino me impede o sacro laço
e sujeitar-nos às suas leis devemos.

 PACHECO No tumulto das penas que suporto,
eu sou mais infeliz do que pareço.

[37v]

Cena III

1485 *Sepúlveda e os ditos*

 SEPÚLVEDA Adonde está Leonor?

 VIOLANTE Entregue ao pranto
pela falta de Pedro

 SEPÚLVEDA E é já morto?

1490 Violante Sim.

 SEPÚLVEDA Oh, dor!

 VIOLANTE E ela mesma valerosa
com suas próprias mãos....

 SEPÚLVEDA Eu morro! Eu morro!

1495 VIOLANTE ...lhe deu a sepultura.

 SEPÚLVEDA Oh, fado ímpio

1500 Vamos a consolar a sua angústia.
Mas quem consolar há de a minha pena?
De uma parte a esposa me perturba,
da outra o vil empenho do tirano.
A saudade do filho é pena leve,
entre as outras que fervem no meu peito.
Incêndio mais voraz estou sentindo
que a cinzas empreende reduzir-me.
1505 A constância falece a suportá-lo
e acabarei de todo sem conforto.

[38]

 PACHECO O cafre há pouco tempo daqui parte
e diz que os alimentos que imploraste
estão prontos, que assim o rei ordena.
1510 Porém, sem que respondas sobre o ponto

em que hoje falou, os não esperes.
Não estende a resposta ao novo dia
e quer antes que o sol no mar se esconda
as graças tributar-lhe do sucesso.

1515 SEPÚLVEDA A conselho se chamem em nossos cabos,
entanto que vou ver a amada esposa.
Tu saberás, Pacheco, o quanto iníquos
alteram os ditames da prudência
estes flageladores orgulhosos.
1520 Tu, Violante, também vem ao conselho
e todos me ajudai. Não se separem
deste amigo fiel, tão combatido
de traições e de empenhos tão estranhos,
que a mente revolvendo não encontro
1525 um só oportuno meio que nos livre
de sentirmos de todo o cruel golpe
e acabarmos constantes nossas vidas.

[38v]

Vai-se.

1530 PACHECO Que sucesso será? Sabes, Violante?
VIOLANTE Não sei que possa ser. Novos assédios
se formam de repente. Nestes climas
o prazer deles foge, a mágoa existe
nas cavernas, morada destes cafres,
o engano se entroniza, o dolo reina.
1535 Cruel sítio de mágoas e tormentos,
quando te deixarei sem que me deixes?
PACHECO Não vejo que apareça um só soldado
que não traga notícia mui funesta.
Espavoridos todos se transportam
1540 ao estado da cândida inocência.
VIOLANTE Vai, Pacheco, a chamar esses alunos
para que já se ajuntem no conselho.

Cena IV

Sancho e os ditos.

1545 SANCHO Pacheco, a despedir-te de teu primo
corre depressa, vai, não te dilates.
Agonizante está, ele me disse:
«D. Sancho, meu amigo, está chegada
aquela hora temida dos mortais.
1550 A Pacheco conduze, enquanto falo.
Minha casa, mulher e mais família
recomendar pretendo ao soberano.
O agente será do quanto imploro,
trinta anos servi em dura guerra,
1555 setenta e dois meu pai, com brio e honra.
Agora em prémio deles lhe suplico
com que por minha morte se alimentem.»

[39]

1560 PACHECO Que te disse, Violante? Novas dores
a sorte me permite a todo o instante.
Parto a vê-lo.

Partindo.

 SANCHO Ah, Pacheco! Corre, voa,
seu pestilento mal, não quer detença.

PACHECO Em um momento volto. Adeus, senhora.

1565 *Vai-se.*

 SANCHO Sepúlveda onde está?

VIOLANTE Com Leonor.

 Sach Já saberá que é morto D. Rodrigo?

VIOLANTE Ah! Também faleceu esse guerreiro?

1570 SANCHO Duma seta dum cafre trespassado.

VIOLANTE Não lhe dê tal notícia, que ele sente
a falta de seu filho.

 SANCHO Que me dizes?

VIOLANTE Pois inda agora o sabes?

[39v]

1575 SANCHO Inda agora,
pois outro tempo mais inda não tive
que trabalhar no zelo destas almas.
Tu não vês que nos falta um sacerdote
que cuide em confortar na hora extrema
1580 a tantos moribundos que o mais pronto
sou eu. Porém que vejo?

Cena V

Afonso e os ditos.

1585 AFONSO Sabes, Sancho,
quando chega o socorro destes cafres
e por que seja agora este conselho?

SANCHO Sepúlveda o dirá, que pronto chega.

Cena VI

Sepúlveda, trazendo pela mão a Leonor e João.

1590 SEPÚLVEDA A constância nos míseros humanos
é dote superior que muito prezo.
Esse pranto amargoso que te envolve
suspende já, Leonor. É tempo, amigos,
que todos vos senteis, porém Pacheco....

1595 VIOLANTE Ele chega, senhor.

Cena VII
Pacheco e os ditos.

[40]

	PACHECO	O cafre astuto
		pela resposta espera, impaciente.
1600	SEPÚLVEDA	Sentai-vos, atenção, já, vos suplico.
	LEONOR	Que será? O temor me tem surpresa.
	SEPÚLVEDA	Meus prezados e aflitos companheiros,
		sobre as tristes ruínas da borrasca
		ainda se amontoam nossos danos.
1605		Depois da nossa aspérrima derrota,
		destes matos trilharmos vagamundos,
		falecendo de sede e cruel fome,
		os caminhos vedados pelos cafres
		e sem guia que possa conduzir-nos,
1610		determinei falar com essa fera
		que se chama senhor destes estados.
		As desgraças que temos padecido
		eu lhe patenteei com bem ternura,
		suplicando passagem a Moçambique.
1615		Ele me disse então que, como amigo,
		o alimento promete e me assegura
		de dar-nos quem nos guie, indo eu logo
		o orgulho castigar do seu contrário.
		Desempenhastes bem minha palavra,
1620		somente à minha voz, prontos, servindo,
		assim como eu na exata recompensa.
		Mas tudo se mudou em falsidade:
		o cafre com astúcia a mais horrível
		já nos fez conduzir para este campo
1625		aonde está com forças poderosas.
		Cedemos ao convite, depois vejo
		refinada a traição e a mais ímpia.
		Ele diz que o seu povo lhe embarça
		a palavra que deu fiel cumprir-me,
1630		sem as armas de fogo lh'entregarmos.
		Depois não faltará, assim mo jura,
		com expressão eficaz isto me afirma.
		Custou-me a reportar-me na proposta,
		mas sempre quis ouvir vosso conselho
1635		e padecer constante ao vosso lado
		os trabalhos maiores que se ofereçam.
		Não deve, sem sondar o precipício
		e prever as cautelas, franco expor-se
		um capitão que, assim, os seus arrisca.
1640		Ordena, pois, Ofumo que hoje mesmo
		resposta se lhe mande do que pede
		ou que todo este vasto território
		consumirá com chamas muito ativas,

[40v]

[41]

1645 a cinzas reduzindo os nosso corpos.
 Tenho dito a proposta do tirano,
 os vossos pareceres vos suplico.
 Violante e Leonor também ordeno,
 como partes e sócias na desgraça,
 dêem o seu parecer, por que não fiquem
 1650 condenando por mau conselho.
 Vejam se pela força do destino
 uma vez ocupar estes lugares,
 desculpe a pátria aflita ao débil sexo
 que em tais juntamentos se misture.
 1655 Sepúlveda acabou, fale D. Sancho.
 SANCHO Três lustros eu contava só de idade
 quando saí da barra de Lisboa
 a militar por Deus e pela pátria.
 Eu esta espada tive por herança
 1660 do ilustre sábio Afonso, que respeito,
 e todas as mais armas que possuo
 cedê-las poderei perdendo a vida,
 mas entregá-las não, com vil infâmia.
 Bem conheço que os cafres temerosos
 1665 o fogo largarão com bravo impulso,
 que a cinzas ficaremos reduzidos;
 porém, nas mesmas cinzas memoráveis
 levantamos padrões à nossa fama.
 Este é meu parecer, dizei o vosso.
 1670 PACHECO Um'hora não é demorar-nos
 de irmos castigar-lhe a vil audácia;
 a pólvora e as balas que inda temos
 de conceito talvez mudar os faça.
 Corra-se ao domicílio do tirano.
 1675 Talvez com seu despacho que a fortuna
 mudar queira de rosto a favor nosso.
 O que resultar nos pode deste lance
 sabe o céu, que a ele só pertence.
 E que s'entreguem as armas não convenho.
 1680 AFONSO O repentino assalto muito aprovo.
 Políticas com este cruel cafre
 escusadas já são. Crer nas promessas
 não me parece acerto. É desprezá-las
 do valor português ilustre glória.
 1685 Se acaso se pudesse com engano
 Ofumo conduzir a estes sítios,
 aonde suportasse os nossos ferros,
 por pateação talvez do seu resgate
 que cedesse, enfim, quanto pedimos.
 1690 VIOLANTE Eu não consinto, Afonso, que se imitem,
 pelo meu parecer, ações infames.

[41v]

[42]

1649 *dêm*: transcreveu-se tal como se encontra no testemunho para conservar a métrica.

1670 *Um'hora*: no testemunho lê-se *hum hora*.

Este ilustre carácter da nobreza
 que o céu ao repartir nos deu em dote
 e que herdámos dos nossos ascendentes
 com heróicas ações só se sustenta.
 1695 Convocá-lo a batalha pela afronta
 de faltar à promessa como indigno
 era ação procedida de justiça.
 Porém, contra o poder deste inumano
 1700 opor-nos não podemos, porque vejo
 a turba que o rodeia numerosa,
 e nós com uma esquadra de duzentos
 homens, só na figura conhecidos,
 decaídos do rosto e sem ter forças.
 1705 As armas, contudo, não se entreguem.
 Recorra-se a expiar do céu as iras
 com súplicas e pranto sucessivo
 e depois se defira no conselho
 a resposta que for mais oportuna.
 1710 LEONOR A guerra não podemos sustentá-la,
 cento e trinta guerreiros forma a tropa
 que tem de resistir a todo um reino.
 Nas armas encostados uns desmaiam,
 sem ao ombro sequer poder levá-las;
 1715 outros, pasmados, já falar não podem,
 nem ouvirem as vozes do mandante.
 Estas armas que agora não s'entregam
 pode ser que amanhã, eles as levem
 sem fadiga, rumor e sem trabalho.
 1720 O socorro da vida não se trata
 desse modo, senhores, há mais vidas
 que se deve atender sem ser as vossas.
 O nome de cristãos que nos esmalta
 obriga a confiarmos nas promessas
 1725 desse cafre traidor que nos persegue
 a fim de conseguirmos seus socorros,
 sem que nos exponhamos por vontade
 ao despenho fatal que apresenta.
 1730 Isto praça não é ou fortaleza
 que se tenha firmado juramento
 perante o rei de nunca se entregar,
 antes perder a vida em seu resgate.
 A razão natural é quem nos rege
 neste perigoso e horrível lance.
 1735 Tem filhos, tem esposas esses mesmos
 companheiros fiéis que nos escoltam
 e a quem será mui sensível sua falta.
 Ah, dizei-me quem fica responsável
 ao desamparo dos órfãos, das viúvas?
 1740 Essa aura aprazível lisonjeira
 do gentilismo fora venerada,

[42v]

[43]

porém, de nós, senhor, pouco atendível.
 Movidas as ações pela prudência
 se não se logra o fim que se apetece
 1745 ao menos não se ofende a luz do acerto.
 SEPÚLVEDA Desgraçados e invictos companheiros,
 são muito ponderáveis as razões
 com que Leonor pretende reduzir-vos:
 se obtemos o alimento, a liberdade
 1750 com a frouxa esperança da palavra, [43v]
 se juramento ao rei não temos feito
 que embargue defendermos nossas vidas
 e podemos livrá-las do perigo,
 é prudência, é razão mover as armas
 1755 que, astutos, no demandam esses cafres
 e que os nossos nem já podem movê-las?
 Em negar-lhas teremos algum meio
 que possa terminar nossos desgostos?
 (Para Sancho.) Esperarmos que o incêndio nos devore
 1760 por não ceder as armas, não aprovo.
 (A Pacheco.) Correr ao precipício, meu Pacheco,
 e querer que os mais o sigam é loucura.
 (Para Afonso.) Com traição castigar o feio insulto
 condeno e desaprovo tal arbítrio.
 1765 (Para Violante.) Tardar na decisão desta resposta
 é fazer que se apresse o cruel dano.
 A vida de um soldado muito prezo,
 e não devo arriscá-la desse modo.
 Muitos dependem dela, a esposa, o filho,
 1770 o pai, a irmã que as suas esperanças
 tem posto nestes míseros humanos
 como seguro arrimo da velhice. [44]
 E derrotar-lhe devo seus projetos
 sem que deixe o remorso d'acusar-me?
 1775 Bem me custa ceder, mas saiba o mundo
 que apesar do valor que me acompanha,
 primeiro fui cristão do que soldado.
 SANCHO Discorres muito bem, como prudente.
 Eu também sou cristão e sou guerreiro,
 1780 as armas não entrego se não morto.
 PACHECO Pacheco o mesmo afirma e o sustenta.
 AFONSO Eu morrer com infâmia não tolero.
 Que se dirá da fama portuguesa?
 SEPÚLVEDA De que sou português não me recordo?
 1785 Só possuir a honra desse nome?
 A lei que professamos é primeiro.
 PACHECO Tal parecer à lei em nada ofende.
 SEPÚLVEDA Procurareis a morte por vontade,
 achais que o não proíbe e o não condena?
 1790 SANCHO A morte sempre é certa neste lance.
 SEPÚLVEDA E que segurança tendes qu'assim seja?

1795 SANCHO A mesma que vós tendes nesse auxílio.
 SEPÚLVEDA As esperanças dele há muito temos.
 Enfim, eu bem previa este debate [44v]
 conhecendo o valor dos portugueses,
 antes de conduzir-vos ao conselho.
 Ao céu sejam mandados nossos votos
 e depois de palavra termos dado,
 1800 à sorte que tirar este inocente
 todos como preceito cumpriremos.
 SANCHO Desse modo resolvo a minha honra.
 Estou pronto a seguir o quanto ordenas.
 PACHECO e AFONSO Esse conselho aprovo.
 VIOLANTE e LEONOR O céu permita
 1805 que sejam deferidos nosso rogos.
 SEPÚLVEDA Tu, Sancho, os dois papéis pronto revolve.
 Tire João a sorte, ele decida
 de uma vez a favor dos infelizes.
 SANCHO Meu neto, tua inocência facilite
 1810 o conselho mais útil.
 JOÃO Esta é a sorte.
 SEPÚLVEDA Lêde, cara Violante.
 VIOLANTE Pronta, cumprio
 o preceito que expões. Ó dura pena!
 1815 TODOS Que nos dizes?
 VIOLANTE Que as armas entreguemos [45]
 a sorte manda.
 TODOS Ó triste e infausta cena!
 SANCHO A meta já se pôs aos meus trabalhos.
 1820 *Vai-se.*
 PACHECO Acabou-se o valor.
 Vai-se.
 AFONSO Deu fim o esforço.
 Vai-se.
 1825 SEPÚLVEDA Que fúnebre espectáculo estou vendo!
 VIOLANTE Tudo que o céu permite é muito justo.
 Cumpra-se de uma vez a sua vontade.
 Ah! Não deixes, Leonor, ao teu esposo
 1830 envolto nesta mágoa tão violenta
 que eu triste, lamentando a minha sorte
 me separo de ti, vinde sobrinho.
 Vai-se, levando o menino.
 SEPÚLVEDA (*Para os soldados.*) O cafre conduzi.
 LEONOR Meu caro esposo
 1835 que tristeza perturba teu semblante?
 O nosso parecer o céu o aprova.

1809 *facilite*: no testemunho lê-se *felicite*.

Pode ser melhoramos de fortuna
e termine a desgraça o seu impulso.
1840 SEPÚLVEDA Tem longes a ventura muito grandes
que não pode alcançar a nossa vista

Cena VIII

[45v]

Ofumo e os ditos.

1845 OFUMO Sepúlveda se mostra mui ufano
em mandar-me chamar! Pudera, humilde,
refletir no esplendor da majestade
que se deve guardar ao grande Ofumo.
Mas o ser teu amigo te desculpa.
Eu venho a conseguir o que pretendo.

1850 SEPÚLVEDA As armas não duvidam d'entregar-te
os meus fiéis e amigos companheiros
conhecendo em ti pura verdade.
A assolação não temem dos incêndios
com o qual pretendeste reduzir-nos,
1855 que o valor excedendo ao teu impulso
desvanecer faria um tal projeto.
Voluntários tas cedem. Ogar venha
para tos conduzir onde ordenares.

1860 SEPÚLVEDA OFUMO Esse teu proceder é diferente
daquele com que inda hoje me trataste.
Com a mudança, pois, do meu destino
tudo já tem mudado de figura.

1865 OFUMO Mereces compaixão, hei de mostrar-ta
no que vou a propor-te sem cautela.
Esta mulher é tua, não a intento.
A outra que está livre do consórcio,
saiba que a quero por esposa minha.
A honra a que a levo é muito grande.
Deve já ponderar no meu carácter
e ceder, resignada, ao meu preceito.

1870 SEPÚLVEDA Onde, Ofumo, cogitas tal lembrança
cruel, a mais cruel que pode crer-se?

1875 LEONOR Ofumo, eu te respondo por Violante
à louca pretensão que premeditas.
Proíbe a nossa lei esse consórcio
com um gentio falaz de rudes ermos.
É quanto baste, ó rei, para que deixes
d'aspirar merecer-lhe um só agrado.
Leva, pois, essas armas. Vai, Ofumo,
1880 colocá-las no templo do teu nume,
idolatrar-lhe, incensa os seus altares
e fica satisfeito como alcanças.
Dá-nos, pois, o socorro que esperamos
e deixa-nos partir destes contornos,

[46]

1885 onde a peste voraz com fúria ímpia
 nos ameaça feroz a todo o instante,
 servindo-lhe de cópia o teu semblante. [46v]
 OFUMO Basta, mulher, respeito as tuas vozes.
 Deu fim o meu intento, pois só quero
 1890 aos teus povos mostrar o quão benigno
 me condoo do extremo desamparo.

Cena IX

D. Sancho abraçado com as suas armas.

 SANCHO Estas são ... Nem sequer posso explicar-me,
 Sepúlveda... o cafre! Que triste sorte!
 1895 SEPÚLVEDA Tu choras, meu D. Sancho? Dize a causa.
 SANCHO Porque tornei ao estado da inocência,
 os anos tudo fazem, me disfarça.
 OFUMO Tu mataste Arsão e agora choras?
 Que valor é o teu que assim te fuge?
 1900 SANCHO Tu me roubas a espada que guardava
 assim como as meninas dos meus olhos
 e não queres que chore? Leva, Ofumo,
 aquela mesma que inda hoje... Eu tremo!
 E já voltando-a estou em teu estrago.
 1905 Morre, bárbaro cruel...
 SEPÚLVEDA Olá, D. Sancho,
 não te esqueças de ti, da tua fama.
 SANCHO Obedeço, senhor. Já me recordo [47]
 de cumprir a palavra e o teu conselho.
 1910 *Depõe as armas sem ser a espada.*
 Ó céu! E quanto custa esta repulsa!
 Sepúlveda, perdoa o meu transporte
 e para sempre adeus amada esposa.
 Ah!
 1915 *Vai-se, olhando para as armas.*

Cena X

Pacheco e os ditos.

 PACHECO Estas armas são que possuía.
 Eu a ti só as entrego e não ao cafre.
 1920 Tu dele as podes ter, não de Pacheco
 Vai-se.

Cena XI

Afonso com as armas e os ditos.

1925 AFONSO Os nossos depuseram já as armas
de que Ogar tomou posse incontinente.
As que me defendiam, eu as prostro
às plantas dum mandante tão benigno.

Vai-se.

1930 LEONOR A mágoa me perturba!
SEPÚLVEDA E tenho alento
para presenciar tantos pesares?
Coração de Sepúlveda, não temes?
Recebe, pois, Ofumo quanto pedes.
A minha só te falta, já ta entrego.

[47v]

1935 *Em ação de entregá-la.*

OFUMO Amigo, tu não fiques sem defesa.
Tuas armas respeito, tu as cinge.
Eu tas cedo, piedoso e voluntário.
1940 SEPÚLVEDA Mais honra já não tenho que um soldado
que aspira proceder a bem da pátria.
A sorte que eles seguem também sigo,
nem distinções, nem diferenças quero.
OFUMO Tu, o chefe, não és que inda os comandas?
1945 SEPÚLVEDA Pelo ser é que devo dar-lhe exemplo
OFUMO Não pode ser que contra ti conspirem?
SEPÚLVEDA Supondo serem cafres os temera;
porém, são portugueses, são honrados.
OFUMO Este ser português muito me assusta!
1950 SEPÚLVEDA Se tu, vendo-os sem armas, inda os temes,
bem podes presumir quais eles sejam.
OFUMO Tu que sempre o vencer tens por costume
não queres que te vença neste empenho.
Parto ao meu domicílio e verás logo
como sei compensar tanta fineza.
1955 Vem buscar o alimento, vem, amigo.

Vai-se.

1960 LEONOR As mudanças do génio deste cafre
me dão que suspeitar. Ele não deixa
de ser ambicioso. Dos vestidos
os olhos não separa. É quanto temos
e talvez que os pretenda por cobiça.
SEPÚLVEDA Duma vez se conheça o seu carácter.

[48]

Partindo.

1965 LEONOR Queira o céu que te dê o que esperamos.
Há três dias, senhor, que nem as ervas
nos tem servido de alimento escasso.

1970 O meu filho, o conforto dos meus dias,
nem já pode falar, suspira triste.
Abri com minhas mãos a sepultura
àquele que no Céu feliz descansa,
Junto ao meu colo vi...

SEPÚLVEDA Adeus, esposa.
Não me lembres a pena, não ma aumentes.
Já debaixo dos pés do abatimento,
1975 bem pisados estão meus verdes louros.
A constância persiste, é quanto baste.
LEONOR Ela me anima ainda. Adeus, consorte.
SEPÚLVEDA Que tormento cruel!
LEONOR Oh, pena dura!
1980 SEPÚLVEDA Já que unidos vivemos tão constantes,
constantes sentiremos nossa morte.
LEONOR A mágoa me transporta! Oh, justos céus!
Estimado consorte, adeus.
SEPÚLVEDA Adeus.

[48v]

1985 *Vão-se.*

Ato V

Bosque serrado de árvores.

Cena I

Violante e Pacheco.

1990 VIOLANTE Que funesto! Que triste desamparo!
Onde vamos, Pacheco, aonde levas
esta infeliz mulher? A brava fúria
dos dinastas traidores que pretende?
Despojar-nos da vida? Venha a morte.
1995 Constante me disponho a suportá-la.
PACHECO E tu não vês, senhora? Não me observas
sem capa, sem chapéu, sem mais adorno?
VIOLANTE Ah! Que sucedeu? Fala, Pacheco.
PACHECO Não vês correr ao longe muitos vultos?

2000 *Olhando para a cena.*

Pois esses me roubaram neste instante.
Satisfeitos c'ó a presa, me largaram,
poupando-me esta vida que me alenta
para vir defender-te do perigo
2005 em que vejo flutuar tua constância.
Os nossos companheiros lamentáveis
objetos hão de ser para os vindouros.
Uns descalços estão e os outros cobrem
a nudez com as folhas dessas árvores.
2010 Teu irmão não encontro. Foge, amada.

[49]

VIOLANTE Procurem Leonor, com ela quero
 expirar juntamente. Resoluta
 não temo o vil encontro do malvado.
 Corramos de repente acompanhá-la.

2015 PACHECO Ah! Violante! Que vista pavorosa!
 Não vês Sancho brigando com os cafres?
 A libertá-lo vou. Adeus, esposa,

Partindo.

2020 VIOLANTE E me deixas, ingrato, sem socorro?
 PACHECO Perdoa-me, senhora, neste empenho.
 Eu acudo ao perigo que diviso
 mais pronto a suceder. E desta parte
 não descubro inimigos que te cerquem.
 D. Sancho m'ensinou a arte da guerra,
 2025 a espada manejar, brandir a lança.
 Perdoa-me, senhora, a sua idade
 pelo socorro chama do meu braço
 e não devo privá-lo deste auxílio.
 O meu valor se apressa a socorrê-lo.
 2030 Fica meu coração junto a Violante
 Deste modo do amigo me recordo
 e não m'esqueço de te ser amante.

[49v]

Vai-se.

2035 VIOLANTE Os nobres sentimentos me desperta
 este amante infeliz. Eles afirmam
 e não pode deixar-se escurecido
 inda no maior lance da desgraça
 o carácter da honra e da nobreza.

Cena II

Afonso e a dita.

2040 AFONSO Ah, Violante! Os socorros desse cafre
 se transformam em roubos, em delitos.
 Sepúlveda brigou com essa fera
 vendo ser a promessa vil perfídia.
 2045 Com ele, braço a braço, vi lutando
 meu grande capitão. Entre o tumulto
 eu corro a defendê-lo. A este tempo
 o diviso c'os pés, valente e forte,
 calcando do gentio a vil garganta.
 2050 Duma seta ferido o bom guerreiro
 não pôde resistir; porém, contente
 que um peito português fizesse tanto,
 eu no valor o imito e na destreza.
 Aparta-se o tumulto, todos fogem,

[50]

2051 *contente*: no testemunho *contente* foi corrigido para *constante*.

2055 mas Ofumo bramindo, enfurecido,
liberdade permite a todo o povo
para os furtos e toda a iniquidade.
Já quais famintos lobos nos vem sobre:
2060 uns nos levam as capas, satisfeitos,
os outros os chapéus. Só as espadas
não puderam tirar-nos. Corre o herói,
sem lembrar-se de si, buscando a esposa
e, achando-a já prostrada e enfraquecida,
foi ver se lhe alcançava algum sustento.
2065 Em tanto ela te chama a toda a pressa.
VIOLANTE Vamos, Afonso, vamos.
AFONSO Que diviso?
Desta parte Ofumo?...
VIOLANTE E desta Ogar!...
2070 AFONSO Ah! Que faremos! De uma vez se morra.
Violante, não te apartes do meu lado.
Enquanto tiver vida defender-te
prometo, como ilustre e como honrado.
VIOLANTE Armas já não possuo que me livrem.
2075 Recorra-se ao constante sofrimento.
Justos céus, amparai uma inocente.

[50v]

Cena III

Ofumo com séquito de cafres.

2080 OFUMO Cerque-se o bosque todo e tudo morra.
Do meu peito desterre-se a piedade.
Mas que vejo? Que presa! Que vitória!
Temerária mulher, aqui te encontro!
Anda comigo, já.
2085 AFONSO Não me conheces,
cafre, vil, fermentido! Eu sou Afonso,
aquele que inda há pouco destemido
te ensinou o caminho para a fuga.
OFUMO Pois eu te ensino agora a respeitar-me
(Para os seus.) Olá, prendei-o já.
2090 AFONSO Morre perverso...

Os cafres ao sinal de Ofumo prendem à traição Afonso.

2095 OFUMO Mas, ai de mim, que os braços me subjagam,
indignos, desta sorte me prendeis?
Assim castigarei tanta soberba.
Prendei-o a esse tronco e forma logo
uma profunda cova que o sepulte,
deixando-lhe de fora a testa infame.
Que pasto seja das vorazes feras.

[51]

2091 *prendem*: no testemunho lê-se *pren*. Provavelmente trata-se de um erro de esquecimento do copista.

2100 AFONSO Que perfidia maior! Indigno, solta.
 Ah! Solta-me estes braços, verás como
 saberei castigar teu falso orgulho.
 OFUMO Cala-te, insano. (*Para Violante.*) E tu, pronta me segue.
 VIOLANTE Eu seguir-te! Que dizes, temerário?
 OFUMO Nada mais. Dá-me a mão.
 2105 VIOLANTE Larga, atrevido.
 AFONSO Oh céus! Eu morro.
 OFUMO Dize, e não me temes?
 VIOLANTE Eu temer-te? Porquê? Não tenho, acaso,
 valor bastante de tirar-me a vida
 2110 primeiro do que a expô-la ao vil arbítrio
 de um bárbaro? Verás quão poderosa...
 OFUMO Basta, vejo que és bela e não me ofendo.
 Esse mesmo furor talvez me agrada
 e mais bela pareces se te irritas.
 2115 VIOLANTE Eu te pareço bela? Que desgraça!
 Não pode ser maior a desventura.
 Oh céus! Se justos sois, se sois piedosos,
 condoei-vos da minha infeliz sorte.
 AFONSO Matai-me, ó cafres, que assistir não posso,
 2120 tranquilo espectador, à cena infausta.
 OFUMO De te ver furioso me contento.
 Dize ao ser português que te liberte,
 que te venha quebrar os duros laços.
 AFONSO O ser de português que me recordas,
 2125 se se voltara a roda da fortuna,
 faria o sangue teu regar a terra,
 o sangue fermentido que te anima.
 OFUMO Blasonas de valente estando preso,
 bem pouco se me dá das tuas vozes.
 2130 Tu, mulher, não te oponhas ao meu gosto.
 Anda comigo, já.
 VIOLANTE Solta-me o braço.
 OFUMO Eu farei conduzir-te por violência.
 VIOLANTE Indigno, não suponhas de Violante
 2135 a mesma frouxidão que fraco ostentas.
 Dá-me, ó bárbaro, a morte, o arco encurva
 e manda pronto as venenosas setas,
 manda-as contra o meu peito. Não desmaies.
 Sustenta vingativo o teu respeito.
 2140 OFUMO Que proferes, mulher? Anda comigo.
 VIOLANTE Justo céus, amparai-me, socorrei-me.

[51v]

[52]

Cena IV

Sancho e Pacheco dentro dos bastidores.

2145 PACHECO Vem, D. Sancho, depressa.
 OFUMO Mas que observo?

VIOLANTE O céu já me socorre.
 AFONSO Ele o permita.
 OFUMO Seja embora quem for não teme Ofumo.
 Tu, mulher, se não vens, olha que morres.
 2150 VIOLANTE Primeiro em mil pedaços dividida
 me verás do que siga os teus preceitos.
 OFUMO Pois morre.

Sai Pacheco e Sancho e embaraçam o golpe e Sancho mete os cafres para dentro e solta Afonso.

2155 PACHECO Olá, suspende.
 SANCHO Inda sou Sancho,
 o terrível açoite destes cafres.
 OFUMO Amigos, não fujais, fazei-lhe frente.
 Mas, ai de mim, que só me desamparam...
 2160 Covardes desta sorte...
 AFONSO Atende, indigno,
 este ser português de que me serve.
 OFUMO Ah, mágicos cruéis, nem fome ou sede [52v]
 é bastante a prostrar os vosso corpos,
 2165 e viveis apesar de imensos danos.
 O fogo abrasará com voraz chama
 o valor que ostentais e essa vanglória.
 Fujo por mais não ver o meu desprezo.

Vai-se.

2170 PACHECO Feliz podes chamar-te, pois que foges.
 AFONSO E de três homens foge aquele infame.
 SANCHO Se o temor fora menos nestes brutos,
 que seria de nós há muito tempo.
 PACHECO Perdoa-me, Violante, esta demora.
 2175 VIOLANTE Quem brioso procede assim, Pacheco,
 não suplica perdão. Vamos, D. Sancho,
 vamos a ver Leonor e o triste esposo.
 SANCHO O remédio que temos é fugirmos,
 enquanto algum alento nos conserva.
 2180 Vamos a procurar os que nos restam
 e prôva ao céu benigno nossos males.
 PACHECO Aprovo o teu conselho.
 AFONSO Pronto, o sigo.
 SANCHO O que manda Sepúlveda proponho.
 2185 VIOLANTE Vamos, que já Leonor me dá cuidado.
 O coração me avisa... [53]
 SANCHO Não mais digas.
 Vamos, Pacheco.
 PACHECO Vem, cara Violante.
 2190 TODOS O justo céu de nós tenha piedade.
 VIOLANTE e PACHECO Suspenda o seu furor.
 AFONSO e SANCHO Detenha a fúria.

2181 *prôva*: forma errada e popular do conjuntivo do verbo *prover*.

OS QUATRO Que nos faz suportar tão grande injúria.

2195 *Vão-se.*

Cena V

Vista de diferente bosque com uma árvore grande ao meio do teatro, e, já enterrada até ao pescoço, Leonor com os cabelos soltos e o peito e braços com vestidura que figura folhas de árvores próprias do país.

2200 *Leonor como fica dito, e João a par de si quase desfalecendo e logo Sepúlveda.*

LEONOR Ah, meu filho, o martírio que padeço
também tu sentes? Fala, não respondes?

JOÃO Não posso, minha mãe.

LEONOR Que mágoa crua!

2205 Esposo, adonde estás? A despedir-te
corre desta infeliz e cara esposa.

[53v]

Acode ao tenro filho, que falece.

O débil corpo meu na ardente areia
escondido acharás, livre do ultraje,

2210 das vistas torpes, ávidas e avaras.

Filho, levanta o rosto. Já não pode.

Quem nunca padeceu igual angústia!

Sai Sepúlveda.

SEPÚLVEDA Esposa, adonde estás? A socorrer-te...

2215 LEONOR Sepúlveda!

SEPÚLVEDA Ai de mim! Onde respondes?

Porém, que vejo? Ó céus! Que horror! Que pena!

Tu, sepultada! Dize, quem perverso
pode manchar-se do delito infando?

2220 LEONOR Foi o pejo, Sepúlveda, a modéstia
quem o valor me deu para esta empresa.

Apenas me deixaste entregue à guarda

dos poucos miseráveis que inda vivem

para objeto da lástima e da dor

2225 e que, talvez, que já todos sejam mortos,
os cafres cobiçosos do meu traje.

dos vestidos, enfim, me despojaram,

e, não sei se o temor ou se o respeito,

os obriga a deixar-me e de mim fogem

[54]

2230 e quais aves noturnas que se embrenham
nas sombras a romper da madrugada,

atónitas e cegas, tais os monstros

após das roupas tímidos se lançam,

e espavoridos já de mim se ocultam.

2235 Eu neste estado, pois, vendo-me exposta

aos olhos dos mortais, c'o as próprias mãos

busquei cavar-me um férvido sepulcro,

2240 onde esconda o meu corpo e do meu filho,
 que, tocado do mal que nos persegue,
 já se conhece apenas que respira.
 SEPÚLVEDA Fortíssima heroína, filho amado,
 pedaços da minha alma divididos!
 Eu quero libertar-te, anda a meus braços
 e cobre-te c'os restos desta capa.
 2245 Se bem que trespassado de uma seta
 que em meu ombro cravou o falso Ofumo,
 esta mesma constância que me anima
 e este amor que me debes dará forças
 para levar-te a algum lugar seguro.
 2250 LEONOR Já, senhor, esse auxilio vem supérfluo,
 que a morte se avizinha. A fatal hora
 já vem finalizar meus tristes dias. [54v]
 Recorda-te, porém, traze à memória,
 quando em Cochim me viste procurada
 2255 de tantos cavalheiros para esposa,
 que foste, entre todos, o escolhido.
 A todos preferiste. O meu discurso
 inda se desvanece desta escolha.
 2260 Intacta a minha fé, consorte amado,
 ardeu sempre nas aras de himeneu.
 Testemunhas me sejam esses astros
 que os nossos votos íntimos registam.
 Ai, triste! Quem dissera a ver que o fado
 2265 tão próspero assistia as nossas núpcias
 e que a mesma ventura é quem tirava
 dos doirados cordões do ebúrneo leito;
 quem dissera – ai de mim! – que tanta glória
 viria a transformar-se de improviso
 em triste luto, em lástima, em tormento?
 2270 Eu dissera, se tanto alucinada
 me não tivera então a ilustre pompa,
 que o coração pressago nunca mente,
 nesta inóspita praia, nesta areia, [55]
 que fervendo ao calor do externo lume,
 2275 cospe o crasso vapor que forma os raios,
 abrir-se a minha ardente sepultura.
 Ali tens, doce amado, onde descansa
 o tenro corpo do querido filho.

2280 *Mostrando-o.*
 A este que inda vive, ao lado dele,
 sepultura lhe dá... Porém, que sinto...
 Começa pouco a pouco a aniquilar-se
 a frágil contextura. Ouça, Violante,
 Sepúlveda, os meus últimos sucessos

2274 *externo*: leitura conjectural. Outras hipóteses, que se creem menos prováveis, seriam *esterco* ou *estereo*.

2285 da triste voz e, se é possível,
 consola a minha aflita companheira.
 Adeus, esposo, adeus. A luz dos olhos
 parece que me falta ... Filho, filho,
 abraça-me uma vez... Que ardor, que fogo
 2290 me devora as entranhas... Foge, fuge.
 Vê que te mata Ofumo... A noite escura...
 Mas que visão terrível se apresenta,
 tão feia e pavorosa... Do céu vejo
 cair a sombra opaca... Oculta força
 2295 me tira o movimento, a voz me prende...
 Recebei a minha alma, ó Deus eterno.
 Esposo... filho... irmã... Eu morro... Eu morro.
 SEPÚLVEDA Sepúlveda infeliz, que mais te resta?
 Valor, constância, não me desampares.
 2300 Oculte-se de todo ao meu semblante
 este objeto de dor e de amargura.
 Vem, meu único filho, aqui te encosta,
 se podes encostar-te enquanto escrevo
 na casca deste tronco um epitáfio,
 2305 que sirva de lembrar a história triste
 à longa idade e aos séculos vindouros:

 «Aqui jaz Leonor de Sá,
 que foi da modéstia exemplo,
 mimo de amor em Cochim,
 2310 hoje de lástima objeto.
 Nesta rude perspectiva,
 tenha sempre um mudo freio
 com que suspenda o caminho
 o cansado marinheiro.»

 2315 Acabei. Ai de mim! D'ânsia oprimido
 m'assalta o sofrimento, inunda os olhos
 o pranto involuntário. Chore o herói,
 que de pedra não é. Eu sou humano,
 Leonor era esposa... Ah! Tu me chamas...
 2320 Eu oiço a rouca voz que geme e rompe
 as áridas areias que te ocultam
 pedindo-me vingança. Vejo erguer-se
 sacudindo a cabeça desgrenhada
 e sem poder sustenter-se a amável forma.
 2325 Já corro irado ao pérfido tirano.
 O coração lhe arranco onde se aninha
 a traição, a perfídia, a crueldade.
 Dilacerado o levo aos próprios dentes.
 O furor já me ocupa o forte peito.
 2330 Não distingo o caminho da prudência.
 Estou cego, furioso e delirante...
 Leonor, fuge de mim, não me apareças,

[55v]

[56]

não me mostres o filho moribundo....
 Pacheco, que me dizes? Fala, Sancho.
 2335 Violante, cara irmã, que sangue é esse
 que do rasgado peito me apresentas?
 Perdido o teu decoro... Te ultrajaram
 os bárbaros piratas, destes ermos.
 Pois é este o brasão de um bom soldado? [56v]
 2340 Assim deixar a esposa, sem vingá-la?
 Corre, voa, não mais, não quero ver-te...
 Mas, ah!, que transportado de ternura
 entendia saírem-me da terra
 as vozes da consorte lagrimosa,
 2345 mas vozes são do céu, estas que escuto
 e que no fundo d'alma se me imprimem.
 Já me corre por todo um mortal susto;
 dissipa um frio gelo as minhas forças;
 a vista se perturba. Ó céus, piedade.
 2350 O pé vacila trémulo e convulso.
 Já se me esconde o sol... A noite escura
 sobre mim se derrama... Filho... Esposa...
 Eu corro a acompanhar-te, escuta... espera...

Cai nos braços de Sancho que sai.

2355 *Cena VI*
Os ditos, Violante, Sancho, Afonso, e Pacheco.

SANCHO Chegamos inda a tempo....
 TODOS Mas, que vejo?
 SANCHO Excelso capitão, inda a fortuna
 2360 me trouxe a sustentar-te nos meus braços.
 VIOLANTE Adonde está Leonor? [57]
 AFONSO Eu não a encontro.
 PACHECO Chegou o final termo dos meus dias.
 SANCHO Inda nas veias lhe circula o sangue.
 2365 VIOLANTE João, caro sobrinho aqui te vejo.
 Fala, que tens? Em mim fixas os olhos?
 Estás como assombrado e não respondes?
 AFONSO Não vês, Pacheco, neste tronco letras?
 PACHECO «Aqui jaz Leonor de Sá,
 2370 que foi da modéstia exemplo.»
 TODOS Que pena! Que pesar! Que horrível caso!
 SEPÚLVEDA Feio monstro do abismo, indigno Ofumo...
 Mas, que vejo? Que sombras! Qu'aparências!
 SANCHO Sepúlveda, D. Sancho tens presente.
 2375 SEPÚLVEDA Eu bem conheço a voz, mas é diverso
 esse aspeto feroz com que te mostras.
 VIOLANTE Escuta, irmão querido, os meus clamores.

2380 SEPÚLVEDA Irmã, já certo estou do teu destino.
 Esse sangue que vertes das feridas
 justiça pede ao céu, requer vingança.
 PACHECO O teu peito de mágoa penetrado....
 2385 SEPÚLVEDA Vai-te, que deixaste a triste esposa
 no bárbaro poder, covarde e fraco! [57v]
 AFONSO Sepúlveda, o delírio assim te finge.
 2390 SEPÚLVEDA Pois, Sepúlveda sou? Eu não te creio.
 Sou uma sombra que implacável gira
 entorno à sepultura da consorte
 até vingar a injúria e o vil desprezo
 com qu' o cafre cruel de nós triunfa.
 2395 SANCHO Sepúlveda, repara que a constância
 é dos mortais o dote mais precioso,
 que o céu lhes deu ao repartir das graças.
 E tu, que nos fazias noutro tempo
 guardar conformidade nos trabalhos,
 agora não resistes? Sei que é forte
 a mágoa que te aflige, mas o exemplo
 te obrigue a suportá-la.
 SEPÚLVEDA Bem discorres.
 2400 A prudência nos homens, a constância,
 é quem forma o carácter do heroísmo.
 A pátria em seus anais meu nome escreva.
 Sepúlveda apareça ali constante,
 suposto que infeliz, e o mundo inteiro
 esta tragédia leia, triste e infausta,
 2405 dos filhos, da mulher, dos companheiros,
 e saiba que Sepúlveda num bosque
 espesso se ocultou, adonde nunca
 de algum vivente mais pode ser visto. [58]

Toma o filho e parte.

2410 VIOLANTE Sigamo-lo, que à pressa de nós foge.
 PACHECO Da vista o não percamos.
 AFONSO Sancho, vamos.
 2415 SANCHO Eu vos sigo, porém correr não posso,
 que os trabalhos e a idade as forças gastam.
 Vós, felizes humanos, que assististes
 à triste exposição desta tragédia,
 à compaixão movei os vossos peitos.
 2420 Aqui tendes bem sólidas doutrinas,
 quer um, quer outro sexo. A sorte infausta
 de Leonor recordai e a sepultura,
 aquelas que aspirais a ser modestas.
 E vós, que enriqueceis da fama o templo,
 imitai de Sepúlveda a constância.
 TODOS Que o valor português ilustra e honra.

2425 *Fim*

A vingança

do Dr. Young, cantor da Virtude

Prólogo

[61]

5 Muitas vezes a Musa, que ufana tem calçado o coturno, tem envilecido a majestade da
cena pelos assuntos indignos dela. Muitas vezes se tem visto ocultar debaixo da púrpura
dos reis vis traidores e meter em sua boca uma linguagem de sentimentos heroicos que
desmentem suas ações baixas e seus crimes vilíssimos. Pertence-lhe chorar a morte dos
heróis, debuxar os erros do grande homem, do sábio, notar as digressões das paixões
10 muito exaltadas, pintar os movimentos tumultuosos de uma alma sublime, unir no
cúmulo do seu furor os sentimentos mais apurados e revestir de cores as mais vivas o
horroroso dos crimes. Assim, um sábio pincel nos oferece sobre o pano do quadro uma
mistura [61v] subtil de luzes e de sombras. A vista agradavelmente enganada pela ilusão
das cores estima repousar-se aqui e se agrada de seguir os contrastes diversos na feliz
15 união de tantas cores opostas.

As cenas que vão desenvolver-se diante de vós são os quadros que vos preparam a
mesma surpresa e os mesmos prazeres. Vós aqui vereis o crime e a virtude, o ódio e o
amor, a dor, a alegria, a raiva e a piedade confundir-se, combater-se, despojando todas
as forças de seus movimentos contrários. Logo, a modesta donzela, a terna filha com um
20 pudor oculto se espanta de ver a impressão da sua beleza vencida pela chama apurada
da amizade, mas apesar da resistência de seu coração a virtude a obriga a aplaudir um
herói generoso que rejeita seu amor e o imola a amizade. Mais longe, nós vos
oferecemos o herói acometido de uma paixão funesta e sombria, uma esposa [62]
suspeita, um amigo ultrajado e, mais adiante, o laço onde a inocência é envolvida, tão
25 destramente conservada, que a suspeita vos parece inevitável e sem crime. Vós temereis
mesmo um instante que a beleza não fique impunida e o coração será pronto a suplicar a
morte da inocente.

Notai bem os negros transportes da vingança, a trama odiosa, urdida pela impostura, o
horroroso inimigo que goza da sua perfídia e delirante a seus pés a beleza, a verdade e a
30 inocência oprimidas pelas suas conspirações e que então as fúrias sopram em vossas
almas a indignação e o furor.

Entretanto, o artífice detestável destes males horrorosos elevará ainda a vossa
admiração. Os ultrajes que ele tem a vingar, a imagem do seu país inundado de sangue,
de seu pai, que ele amava e que ele tem visto matar cruelmente debaixo [62v] de seus
35 olhos. Tantos motivos de um justo ressentimento escusarão sua raiva e forçarão vossos
elogios.

3 Young: no testemunho lê-se *Yungue*.

Interlocutores

D. AFONSO, general espanhol
D. CARLOS, seu amigo
40 D. ÁLVARO, cortesão
D. MANUEL, gentil-homem amigo, de Carlos
ZANGA, escravo mouro
LEONOR, filha de D. Álvaro
ISABEL, escrava e amante de Zanga
45 A cena se figura em Espanha

Ato I

Alta noite com tempestade.

Cena I

Zanga.

50 ZANGA É natural, oh céu, esta mudança
que sente meu peito, que suporta?
Procederá da confusão extrema
que extinguido me tem a luz do acerto
e desertado a paz que não conhece
55 este meu coração um só instante?
Eu dizê-lo não sei, mas os horrores
o privilégio tem de contentar-me.
Eu amo com prazer este tumulto
qu'os elementos formam, derramando
60 o furor da tempestade que me assombra
o espanto neste peito valeroso.
Ventos, ondas e nuvens condensadas,
mugi e trovejai. Funesta imagem,
semelhante ao estado que me assiste
65 oferecer-me sabeis. E tal desordem,
s'une à triste sombra da minha alma,
que ligada a servir tão rigorosa
a si própria se faz ser pavorosa.
Mas quem se apressa, cruel, a perturbar-me
70 desta meditação? És tu, amada?

[63]

Cena II

O dito e Isabel.

ISABEL Por que, disseis, senhor, vosso descanso
assim interrompeis? A vossa ausência
75 m'espanta ainda mais que a tempestade.
ZANGA Em uma tão fatal e horrível noite
só os mortos dormir podem contentes.
A minhas reflexões vim entregar-me

[63v]

80 neste sítio onde o lume das centelhas
 melhor esclarecem meu discurso.
 Retira-te, Isabel, e só me deixa.

ISABEL Do vosso génio os transportes temo.
 Deixar-vos não me atrevo, perdoai-me.
 Esta noite suponho que foi feita

85 para recrear esses fantasmas
 qu'entorno vos perseguem, amado Zanga.
 Algum extraordinário vos oprime
 e a vosso coração com força rege.
 É preciso que saiba a vossa mágoa;

90 ao nome do amor que me rendeis
 e do quanto por vós tenho cedido
 espero reveleis este segredo.
 Eu muito pedirei pedindo, amante,
 a terna repartição de vossas penas?

95 *Chora.*

ZANGA Tu choras, insensata? Sim, escuta,
 eu ponho em teu amor a confiança,
 mas sejas mergulhada nos abismos
 se transpira de ti o quanto exponho.

100 De admiração t'enche, mulher fraca,
 convulsa fica do que vou dizer-te:
 eu aborreço, eu detesto Afonso.
 Por agora te cala e bem depressa,
 o mais tu saberás que o peito oculta.

105 ISABEL Ao grande Afonso aborrece Zanga?
 Ah, pois ele não é vosso amigo?
 Eu cria que este nome tão sagrado
 não vos deixava ver nele um senhor.

ZANGA Escuta e dispõe-te ao novo susto:
 o tempo de seis anos tem passado
 qu'este grande herói... deixa que chame
 por este ilustre nome o meu contrário ,
 me soube cativar numa batalha.

110 Ele, cruel, matou sanguinolento
 ao meu amado pai em dura guerra.
 A dor que me levou para vingá-lo
 foi a mesma que pôde cativar-me,
 pois, quando supus passar-lhe o peito
 ao rodar-lhe a cabeça no alfange,

115 nestes braços senti grossas cadeias.
 Da minha mocidade toma conta,
 a imprudência conhece do transporte
 e a seu lado pretende que eu o sirva,
 supondo que este jugo fosse honra
 para quem desprezar a morte sabe.

120 Um dia, oh, pudesse, sim, pudesse
 esse dia mudar-se em fatal noite;

125

[64]

[64v]

130 pudesse ser a afronta e a maldição
 da série que a tal ponto o conduzira.
 Este dia, ou com razão ou sem ter causa,
 me deu aumentando o seu orgulho
 (ah, sustenta profeta meus alentos),
 com traidora mão neste meu rosto,
 uma infame e horrível bofetada.
 135 Eu tremi de mim mesmo neste lance
 e não romper-lhe o peito denodado
 e morder-lhe o coração em sangue tinto,
 foi por me supor pouco vingado,
 quando outra vingança pede o crime
 140 que se faça estrondar por todo o mundo.
 Depois do agravo ele pretende
 desgastar esta vil e indigna mancha
 com cargos mais sublimes e distintos,
 persuadindo-me assim este perjuro
 145 que pudesse esquecer-me a vil afronta.
 Esperança insultante que me aflige
 inda mais do que outra bofetada.
 Não tem virtude o homem que despreza
 a vingança que pede tanto insulto.
 150 Seguindo o heroísmo maometano
 ileso fique a honra e diga Espanha
 muito embora que foi cruel tirano.
 ISABEL Moderai vossa dor. Contai-me tudo.
 Regeladas as veias quase sinto.
 155 Desses vossos transportes a violência
 numa convulsão me põe entregue.
 ZANGA Por ti conhece minha mágoa acerba.
 A negra víbora, perseguida sendo,
 o veneno não tem para defesa?
 160 Eu também não terei, sendo pisado,
 venenosos ardis para vingar-me?
 Orgulhoso espanhol, a pouco e pouco
 a vingança verás que premedito.
 Depois deste dia, dia infausto,
 165 dia da minha injúria e meu opróbrio,
 nascer não tenho visto o sol brilhante
 sem eu o maldizer por muitas vezes,
 porque vem lembrar-me o meu insulto.
 A noite eu bendigo quando chega,
 170 porque o sono me traz, meus olhos fecha,
 em sonhos me conduz uma fantasma,
 que me abala com dextra convulsiva,
 meus gemidos desperta
 e os fogos me acende da vingança.
 175 Espavorido acordo e esta noite...

[65]

[65v]

128 *a afronta*: no testemunho lê-se *a'fronta*. A crase do artigo *a* com o *a* do nome leva a que a escrita omita o primeiro.

com maior impressão de mim triunfa.
 Já dispus um aviso que ser pode
 muito, muito funesto à sua glória:
 aos mouros avisei de qu'intentava
 180 este Afonso cruel ir assaltá-los,
 entre sombras duma noite horrível.
 Se acaso eu consigo surpreendê-lo
 e o vejo ser escravo dos turbantes,
 a glória denegrindo das conquistas,
 185 pisando com alparca o verde louro,
 diminuir poderei o seu castigo,
 suavizando, enfim, o seu tormento,
 arrancando-lhe a vida de repente.

ISABEL Um expresso portou neste momento
 190 que a falar-vos cheguei do grande Afonso.

ZANGA Para quem?

ISABEL Para o seu fiel amigo,
 para D. Carlos, que ele tanto estima.

ZANGA Maomé, propicia meu intento
 195 nesta ação importante. Teu socorro
 a vingança completa, que minha alma
 se sente abrasar em brava fúria.
 Outra cousa não é esta vingança
 qu'uma dívida pagar à nossa honra.
 200 Eu dela sou exato, hei de vingar-me.
 Porém, eis que a manhã já suas luzes
 sobre nosso horizonte vem lançando.
 Eu te deixo, Isabel. D. Carlos busca
 e vem-me esclarecer do meu destino.

ISABEL Vosso preceito cumprio. Adeus, Zanga.

ZANGA Teme do juramento que fizeste,
 eu prefiro a honra ao meu afeto.
 205 Sabe que sou Zanga.

ISABEL Tudo entendo;
 210 porém, do vosso amor...

ZANGA Agora morte,
 raiva, fúria, górgonas, fantasmas,
 rodas, incêndios é que adoro.
 Todo o inferno já em mim descansa.
 215 Agitado d'afronta, sem sossego
 eu outro não sou mais que vingança.

Vai-se.

ISABEL A que extremos eu vejo reduzido
 o meu adorado bem, o querido amante!

[66]

[66v]

Cena III

D. Manuel e D. Carlos.

MANUEL Senhor, que novas traz vosso correio?

225 CARLOS A vitória de Afonso, a grande perda
que os mouros sentiram na batalha
de vinte mil mortos sobre o campo.
Malogrado supunha o caro amigo
o desígnio do ataque, mas, ditoso,
a fortuna lhe deu nobre triunfo.
230 Ah, como terei eu por muito tempo
a este grande herói preso nos braços,
ao maior dos amigos.

[67]

MANUEL Toda Espanha
esta vossa amizade muito preza.

235 CARLOS A Afonso devo a cara liberdade.
Ele me libertou do cativoiro
expondo sua vida em meu resgate.
No tempo da prisão o campo deixa
por fiel se mostrar a meu preceito.
240 Ao pai de Leonor, da minha amada,
da esposa prometida,
a Afonso enviei para excitar-lhe
o meu constante amor, minha fê pura,
e acender para mim os doces fogos
245 no brando coração do meu emprego.

MANUEL Tanto pode, senhor, um peito ilustre,
mas o fim me dizei desta incumbência.

CARLOS D. Álvaro, apesar dos grandes cargos
250 que nesta corte ocupa e ser valido
do nosso grão monarca com extremo,
preza mais a riqueza, o ouro adora.
Intenta reparar-se das ruínas
que os mouros lhe tem feito nesta guerra.
Hoje quer que eu despose sua filha
255 por saber que a minha grande frota,
qu'enviei ao levante, já se avista.
Ela vem carregada de tesouros.
O céu permita livrá-la da tormenta
que pouco da sua força tem cessado.

[67v]

260 MANUEL Eu diviso Leonor ser conduzida
pelo braço do pai a este sítio.

CARLOS (*Observando.*) Não parece a verdade radiante
que o tempo conduz encanecido
pela esqualida dextra.

235 *A Afonso*: no testemunho lê-se *A'fonso*.

242 *a Afonso*: no testemunho lê-se *A'fonso*.

265 Parti, D. Manuel, voai ao porto,
talvez tenha chegado algum navio.
Permita o céu que ele traga novas
que D. Carlos possa ouvir com alegria.

Vai-se D. Manuel.

270 *Cena IV*

Carlos, Álvaro e Leonor.

ÁLVARO Eu m'empenho por vós, meu caro amigo.
Autoridade de pai, o meu conselho
obriga minha filha a ser-vos grata,
275 apertando, benigna, o laço amante.

CARLOS A ventura depende de meus dias,
da vontade do céu e vosso agrado.

ÁLVARO É tempo, Leonor, de que a prudência
a fortuna complete. A nossa escolha
280 é quem nos faz felizes. Vêde aqueles
que por seu gosto vivem desgraçados
e tiveram por norte a imprudência.

Ferida sua conduta pelo vício,
desconhece a virtude quando ela
285 ao cume da ventura nos sublima.
As palavras do fado e da fortuna
é linguagem vil que a inércia segue
para bem mascarar sua demência.
É fidalgo, D. Carlos, muito ilustre,
290 de nobre estirpe, de família nobre,
e depois a riqueza e seus tesouros
bem podem reparar a grave perda
dum príncipe e senhor. Ah, julga, filha,
como o sol se tem feito seu escravo,
295 trabalhando fiel no centro duro
de minas tão remotas para ele.

Ele a terra muda em bagos d'ouro
e as barras se acunham nos seus cofres.
Deste puro metal ao longe vemos
300 carregadas as naus. Vêde, vêde,
que o seu toque subtil desfaz armadas,
muda campanhas, todos faz amigos.

Enfim, vós, D. Carlos, sois meu genro,
só a vós os meus votos se dirigem.
305 Quero que minha filha, obediente,
a ouvir-vos se disponha carinhosa
as ternas expressões que conciliam
o agrado e o amor da bela esposa.

[68]

[68v]

Vai-se.

310 CARLOS Por que derramais o terno pranto?
Será por eu ser menos desgraçado
agora do que antes de ser vosso?
Esse coração era tranquilo,
antes que o vosso pai vos promettesse.
315 Vossos olhos eu via, então, serenos
e hoje, submergidos em tristeza,
sabem anunciar-me novas dores.
O tormento em reserva sempre tendes
para abafar, Leonor, o prazer justo?
320 LEONOR Indulgente achais para comigo
o venerando pai que tanto adoro
em não estender a autoridade
sobre o pranto de sua amada filha
quando livre só tem este conforto?
325 CARLOS Vós me despedaçais com dor ímpia
o amante coração.
LEONOR Ah, D. Carlos,
para a dor não olheis que me devora.
Eu obedeco ao pai, isto vos basta.
330 CARLOS Ah, gentil Leonor, eu vos suplico
que não vos ligueis a tal preceito
entregando-vos a mim violentamente.
Pintada aversão no vosso rosto
só pretende ferir meu forte peito,
335 como vítima que imola a tirania
no sombrio altar do vil desprezo.
S' é preciso que seja desgraçado,
ordinário não seja o meu destino,
ao menos permiti seja chorado,
340 desta consolação não me priveis.
Debaixo da máscara da ventura
deixai que gema, triste, ocultamente.
O amor pede amor, os vossos gestos,
os vossos lindos olhos que me dizem
345 de que se tem formado o sol brilhante,
esses lábios que amor... Ah, que profiro?
Se tudo como esposo possuía,
com violência severo desprezara
desestimando, enfim, o dom celeste
qu' em vosso gentil rosto reverbera.
350 LEONOR Vossa delicadeza dificulta
responder-vos, amante, carinhosa.
Outro senhor, que fosse menos sábio
e no auge se visse em que vos vêdes,
355 pouparia metade dos desgostos.
Há homens que possuem a razão justa
para serem felizes e a desgraça
os faz aprisionar o seu domínio.

[69]

[69v]

360 CARLOS Apressado a vosso pai não teria
para assim aumentar-vos o tormento
se antes me dissesseis vosso gosto.
Dai-me a vossa mão, eu vo-la peço,
dai-ma, gentil Leonor. Impaciente
vosso repúdio tem minha constância.
365 Por força a tomarei.

Querendo pegar-lhe na mão.

[70]

LEONOR Senhor, deixai-me.

CARLOS Para que é, dizei, essa tristeza?
Um suspiro vosso me dá morte.
370 No vosso peito são ternos suspiros,
para o meu são horríveis tempestades.
O meu crime dizei, falai, senhora.
Dizei o que me faz ser desgraçado
junto a vós? Declarai o meu destino.
375 Não tenho, combatido de ternura,
jurado a vossos pés minha firmeza?
Em ver-vos não tenho muitos dias
empregado, contente e satisfeito?
No campo da batalha, minha ideia,
380 num amante delírio entretida...
sempre via Leonor, sempre a adorava.
Quantas vezes, ingrata, quantas vezes,
os ventos abrasando arrebatado,
eu julguei que apertava a vossa imagem?
385 LEONOR Senhor, não me lembreis o meu descuido.
Esse nome de ingrata não mereço.
Ai de mim. D. Carlos, se os discursos
servissem de alívio à minha pena,
fornecer-me podia de mais fortes
390 do que esses que tendes prodigado
para esta infeliz, inutilmente.
Não publica a fama o vosso nome?
Vós não tendes valor, honra e ciência?
A Espanha o confessa e eu o aprovo.
395 As virtudes, pois, que aplaude o sábio,
ah, não bastam a fazer com que eu vos ame!
Ao médico ensinai calmar a febre
do mísero enfermo com palavras,
então conhecereis s' é possível
400 com rezões querer domar amor, qu' é livre.
CARLOS Deu fim minha esperança, estou perdido,
não me atormenteis, tende piedade.
Meu coração está enfraquecido
e com tantos tormentos não palpita.
405 Reanimai-o, Leonor, olhando branda
para este infeliz que vos adora.

[70v]

381 *a adorava*: no testemunho lê-se *adorava*

Oh, céus, e que astro luminoso.
Porque sou, me dizeis, tão desprezado
que não mereço ser o vosso esposo?
410 Não há senão dois dias
– e que prova maior do meu extremo
eu não vos tenho dado – que sem tino
por voar para vós deixei o campo.
415 A amizade desprezei, fugi à glória
fui surdo e remisso à voz da honra
que ao próximo combate me chamava.
Eu parto, eu corro e nada espero.
Sem a minha presença, o caro amigo
420 eu deixo combater sentindo o peso
de toda a guerra na fatal peleja
só para me prender nos vossos braços...

[71]

Ouvem-se clarins.

LEONOR Os bélicos instrumentos
do vencedor a vinda nos auguram.
425 Ele chega, senhor, o céu vos guarde.

Partindo.

CARLOS Retirar-vos? Porquê? Deixai que chegue.
LEONOR Para que desejais uma violência?
430 A chegada de Afonso vem trazer-vos
consolação, prazeres e alegrias
e a minha presença vos dá penas.
Dilatar-me seria atormentar-vos.
Sim, para nosso bem, eu me retiro.
Concedei-me, senhor, esta licença
435 antes que vos fira outro suspiro.

[71v]

Vai-se.

CARLOS Oh, quanto ficariam satisfeitos
se vissem a palidez do meu semblante,
esses falsos cruéis, meus inimigos.
440 Não, não verão o desprezo no meu rosto,
riscá-lo saberá minha prudência.

Cena V

Carlos e Afonso.

AFONSO Tu faltas ao meu ser, ó caro amigo.
445 Só preso nos teus braços
sinto meu coração estar inteiro.

414 *a amizade*: no testemunho lê-se *âizade*.

442 *Cena V*: no testemunho lê-se *Scena VI*.

Abraça-o.

450 CARLOS Oh, céus, que ventura, que alegria.
É possível que abraça desta sorte
o forte domador da África adusta,
o estrago das turbas mauritanas,
o herói a quem as palmas?...

455 AFONSO Dizei mais,
o amigo de Carlos. Esta glória
me sublima, m'exalta e engrandece
muito mais que a vitória. A conquista
de todo o vasto mundo desprezara,
se por ela perdesse um sentimento
que a vossa amizade me permite.
460 À virtude m'eleva, me arrebatou
só para de vós estar mais perto.
Combatendo, eu via a vossa espada
balizar entre nuvens de poeira.
E o preço este é do meu triunfo.

465 CARLOS Qual raio, senhor, a vossa espada
um sepulcro tem feito lamentável
de tantos inimigos nesse campo.
Aqueles que a teus golpes sobrevivem
fugindo vão quais tristes viajantes
470 que vem soltar os diques das montanhas
da neve derretida que as cobria
para os submergir com brava fúria.

AFONSO A lembrança de Carlos prisioneiro
dum valor m'inflamou tão poderoso
475 como nunca sentiu meu forte braço.

CARLOS Ah, vós que sabeis os meus amores
sabei mais o que sinto nesta hora.
Eu, eu amo a Leonor, mas entender-me
480 a mim mesmo eu não sei, o como adoro,
como isto é não sei. Também vos amo,
mas este amor me forma diferente.
Minha alma é toda sua, toda vossa.
O meu ser s'engrandece n'amizade,
transportes de prazer ele dimana.
485 Tranquilo, o coração conhece a dita.
O amor, em contrário, não me deixa
que uma felicidade com mistura
de penas, de tormentos, de desgraças.
É certo que seus doces transportes
490 vão tocar no termo derradeiro
do prazer dos mortais, mas que digo?
Esta mesma doçura nos fatiga
e traz consigo a pena e o desgosto.

[72]

[72v]

Cena VI

Carlos, Afonso e Zanga.

495

ZANGA Senhor, D. Manuel pretende dar-vos
importante notícia
e em particular falar-vos busca.

500

CARLOS Em particular? Meu caro Afonso,
eu venho já. Licença permiti-me.

Vai-se.

Cena VII

Zanga e Afonso.

505

ZANGA Executado tenho vossas ordens.

[73]

AFONSO A formosa Leonor tu viste, Zanga?

ZANGA Um instante não tarda a vir falar-vos.

AFONSO Meu coração t'exponho sem reserva.

510

Inda se não via com tanta pompa
um triunfo sair do campo mouro.

Eu sou o vencedor, eu cinjo a palma,
mas de todos os cativos

que seguem o meu carro a passo lento
carregados d'ásperas cadeias

515

cobertos de feridas, arrastrando
com as dores o peso de seus dias,
não há um só, meu Zanga, que não seja,
na presença de Afonso grande herói.
Ele é o vencedor e eu o escravo.

520

D. Carlos, o maior dos meus amigos,
no tempo que arrastrava duros ferros,
na vil escravidão dos cruéis mouros,
do campo me enviou à sua amada
para bem a prender aos seus amores,
fazendo ignorar-lhe seu destino.

525

Ah, eu vi a Leonor, que antes não vira,
e pela primeira vez eu logo amei.
Esta ofensa não tem outra desculpa
que a voz que s'espalhou de ser já morto
este amigo fiel que tanto ofendo.

530

Não me foram entregues seus avisos
e algum cruel traidor os ocultava.

ZANGA (Graças a Zanga, que todos tem furtado.)

AFONSO Eu adoro a Leonor. Vinde, castigos,
esta mancha apagar que m'envilece.

[73v]

494 *Cena VI*: no testemunho lê-se *Scena VII*.

502 *Cena VII*: no testemunho lê-se *Scena VIII*.

532 No testemunho, o aparte é sinalizado pelo uso de parênteses e pela didascália *À parte*. Optou-se por remover a didascália, uma vez que é supérflua.

535 Depois desta ação, liberto Carlos,
 o conduzo comigo para Espanha,
 trazendo o meu rival no meu amigo.
 ZANGA Também se diz, senhor, que no combate
 a vida lhe salvaste, generoso.
 540 AFONSO Tudo é certo, Zanga, por salvá-lo
 a muito me arrisquei, mas eis que chega...
 Dizer-lhe vou adeus, logo morrer.

Vai-se para a parte onde figura ver Leonor.

545 ZANGA Se mil vidas perdesses, satisfeito
 no peito o coração eu sentiria.
 Meu país de todo derrotado;
 seis anos perdidos sem vingar-me;
 o mundo todo inteiro; minha afronta...
 550 Só, não morrerei, outros gemidos
 hão de anunciar minha desgraça.

[74]

Vai-se.

Cena VIII

Afonso e Leonor.

555 AFONSO Quando for extinto o universo
 e os mortais lançarem suas vistas
 pela última vez a esse astro,
 mais não sofrerão os condenados
 que o que eu sofro já neste momento.
 560 LEONOR O valente vencedor que a fama canta
 entregue a profundo abatimento?
 Eu supus que vós teríeis dado
 as tristezas aos vossos inimigos.
 AFONSO Cruel, vós m'insultais.
 Zombaria fazeis deste meu pranto?
 565 Depois que vos amei, minha fraqueza
 a chorar m'ensinou. Se triunfante
 d'África me vêdes, foi motivo
 o alcançar, senhora, a liberdade
 de gemer sem causar vosso desprezo.
 570 Uma palavra só quero expressar-vos.
 Sois, gentil Leonor...

 LEONOR Detende, Afonso,
 essa grande paixão que por mim tendes,
 e que tanto gabais com ousadia,
 575 é o cúmulo maior de vossos crimes
 porque chega a ofender o vosso amigo,
 e pouco m'estimais, ilustre Afonso,

[74v]

552 *Cena VIII*: no testemunho lê-se *Scena IX*.

574 *gabais*: no testemunho lê-se *govaes*.

pedindo-me amor pelo vil preço
 de uma felicidade tão iníqua.
 580 AFONSO Não vos toca, senhora, o acusar-me.
 Vós é que sois a origem deste dano
 e a vossa formosura soberana.
 Oh, quanto louco fui crendo que fosse
 menos severa a vossa despedida.
 585 Adeus e para sempre, adeus, senhora.
 À vossa tirania eu rendo graças,
 ela serve agora a consolar-me
 e de muito me adoçar a minha morte.
 LEONOR Adeus e para sempre. Que tormento!
 590 A morte... Oh, céus. Eu me confundo.
 Afonso, suspendei, inda não disse
 de todo a acusação de vossos crimes.
 AFONSO Ah, Leonor, que podia neste empenho
 fazer para servir ao meu amigo?
 595 Eu vos vi e ver-vos foi amar-vos.
 Este meu coração sabe o tormento
 que suportado tem. Vós bem sabeis
 que a vossa estimação só procurava.
 S'isto crime é, então, senhora,
 600 um anjo poderia ser culpável
 como eu, no empenho de querer-vos,
 gemi e suspirei, mas sem vencer-me.
 Ser infeliz, senhora, não é crime.
 Porém, se tenho culpa, castigado
 605 não me tem, dizei, o meu destino?
 Não estou no cume da desgraça?
 Este momento é que destinais
 para atropelar um infelice
 a quem se acaba de tirar-lhe a vida?
 610 Isto é mui cruel e muito injusto.
 LEONOR Se o vosso crime resumisse a pena,
 e não a prolongasse a outro peito...
 AFONSO Como?
 LEONOR Adeus.
 615 AFONSO Dizei, Leonor, dizei quem sofre
 igualmente comigo?
 Leonor Um pouco vos gozai dessa ignorância.
 AFONSO Vós me aborreceis, assim disseste.
 LEONOR Lisonjear-vos quis.
 620 AFONSO E como? Oh, céus.
 LEONOR Afonso, não procureis saber mais.
 Eu vos aborreço... e... aborrecer-vos.

[75]

[75v]

592 a acusação: no testemunho *acusação*..

608 *infelice*: não se fez a atualização ortográfica para *infeliz* para não comprometer a métrica do verso.

Chora.

625 AFONSO Choraís. Vosso ódio a tanto excita.
Que dúvida me oprime, lacerante.
Um raio d'esperança... Eu deliro.
Esperar é fazer-me criminoso.
Mas de amor fomenta vosso pranto...
630 Em que êxtase me sinto arrebatado
e em que abismo d'horrores submergido!
LEONOR Para que detendes me retire?
AFONSO Vossas lágrimas que dizer me querem?
LEONOR Nada dizem, procedem do acaso.
Quando as vossas correram
635 pela primeira vez, ilustre Afonso,
eu soube muito bem interpretá-las.
AFONSO Oh, céus, e que estranho sentimento.

Cai a seus pés.

640 Ó justa recompensa da virtude,
a minha alma sustenta, que falece. [76]
LEONOR Desculpai-me um amor que vos agrava.
Minha paixão eu tenho combatido
por muitas vezes com valor constante.
645 Porém, deste combate rigoroso
julgar-me eu não posso triunfante.
AFONSO Cruel, vós sabeis meu firme afeto
e que todos os bens que a sorte oferece
o vosso terno amor a tudo excede.
650 Que prémio de um ano de suspiros,
de mortais agonias!... Que discorro?
Terrível maldição... Oh, amizade.
LEONOR Ai de mim.
AFONSO Que dizeis? Falai, senhora.
LEONOR Pertence-vos a vós, dizei, ingrato,
655 de buscar objeções contra meu peito?
Pensais qu'esta paixão fosse tão forte
e a virtude tão fraca me assiste
que não a segurasse meu decoro?
AFONSO Este o dia não é do sponsalício?
660 LEONOR Com súplicas venci ao pai amado.
Ele o dilatou até que chegasse
do campo o vencedor para que desse
sobre este himeneu o seu conselho. [76v]
AFONSO Instrumento serei da minha morte?
665 Não me basta morrer, mas é preciso
que neste coração eu crave o ferro?
LEONOR Não é para serdes desgraçado
que meu pai quer saber vossa vontade.
Ele vos dá poder de resolveres...
670 AFONSO De apunhalar o amigo que venero
é todo o grão poder que confere.

LEONOR Punhalar vosso amigo? Conservai-o.
Da minha vida vós, senhor, dispõe.
Admiração em vós é muito justa,
675 ela me faz tremer e, espantada,
me obriga a confessar o meu delito,
minha amante paixão.

AFONSO Oh, que tormento.
LEONOR Ó afronta, que tanto me consterna.
680 Em vão suplico, sim, em vão outorgo.
Vós me desprezais, eu me aborreço
de ter-me deste modo envilecido.
Com as sombras, ó noite, vinde, vinde
aos olhos dos mortais já esconder-me.

685 AFONSO Antes tudo acabe.

LEONOR Dizei, perjuro,
que resposta dareis ao pai amado?

AFONSO Que resposta? Precisa que vos veja.
690 Deixai que a possa ler em vossos olhos,
deixai no vosso rosto qu'a contemple.

Olhando para Leonor com ponderação.

Eu ceder-te, Leonor? Será possível?
Como posso arrancar deste meu peito
a seta ervada que o amor imprime?

695 *Turbado.*

Estou perdido, Leonor, estou perdido.
LEONOR Perdido? E porquê? Dizei, tirano,
que de acordo estais com a desgraça
para assim desprezares quem vos adora.
700 Estai seguro, cruel, que brevemente
vereis o coração despedaçado
de Afonso infeliz, quando do vosso
arrancado o tiver vossa impiedade.

AFONSO Não, gentil Leonor, não vos desprezo.
705 Sou vosso, sou vosso. Caro amigo...

Perturbado, em desordem.

Ai de mim, infeliz. Daquela parte...
Carlos, és tu? Que aspeto horrível,
que palidez te cobre o nívelo rosto?
710 Que víbora s'enrosca no teu peito
e sobre o coração veneno entorna?
Os cabelos arranca exasperado,
de sangue negro sua boca escuma.
Sem poder sustenter-se, cai exangue.
715 Amigo, a tua ofensa... Ah, que é morto,
sufocado na dor que o peito envolve.

Tudo repete, fugindo de Leonor.

LEONOR Oh, quanto é cruel estar separada...

AFONSO Não me atormenteis, funesta imagem.

[77]

[77v]

720 LEONOR ... daquele amante objeto que se adora.
 AFONSO Ah.
 LEONOR É possível...
 AFONSO Ó morte.

Fugindo de Leonor.

725 LEONOR Que o destino...
 AFONSO Minha vida aceitai, deixai-me livre
 a virtude que sigo. Ah, minha amada,
 neste mesmo instante mais te adoro.

Querendo partir.

730 LEONOR E pela tua virtude te perjuras?
 As promessas são estas que fizestes?
 Aparta-te de mim, perjuro ingrato.
 AFONSO Alma da minha vida, tu que fazes?
 Toda a minha ventura, por que foges?
 735 Sou contigo, sou contigo para sempre.
 Os gritos d'amizade não s'escutem.
 Não devo adiantar a minha pena
 nos remorsos cruéis do meu delito.
 LEONOR Detém, Afonso, a queixa que t'enluta.
 740 Eu te amo, senhor, com grande extremo
 e com muito maior tuas virtudes.
 Elas m'esclarecem de tal modo
 que te devo mostrar que teu exemplo
 para a triste Leonor tem sido útil.
 745 É muito grande bem qu'eu contemplo
 d'haver sido culpável um instante.
 No crime persistir seria culpa
 que o jus me tirava de querer-te,
 qu'estimar-te só pode o virtuoso.
 750 Para merecer esta fortuna
 precisa desde já te renuncie.
 Nesta hora me arranco para sempre
 da esperança ditosa de ser tua.
 Fazer-te criminoso eu deveria?
 755 Não, não, ilustre Afonso, nunca mais
 tu não terás lugar envergonhar-te.
 O exemplo eu te deixo que me deste.
 Ambos somos heróis, sendo a virtude
 quem a fronte nos cinge da vitória;
 760 esta a última vez é que meus olhos
 espalham sobre ti as suas luzes.
 Resta-te imortal. Adeus, Afonso.

[78]

[78v]

Vai-se.

Cena IX

765

Afonso.

770

775

780

Vai-se.

AFONSO Leonor desaparece para sempre.
Nunca mais hei de ver seu gentil rosto.
Eu vou gemer também na sua ausência
e, constante, adorá-la. Triste sorte.
Outro sacrifício não permite
aquela alma fiel, se não a morte.
Quando da macilenta cruel parca
um suor frio cobrir a fronte minha
e o sangue congelar todo nas veias
e a luz quiser sair destes meus olhos,
o nome de Leonor ao som pegado
da minha fraca voz, já moribunda,
herdará a metade do suspiro,
do suspiro final que pronto exale.

[79]

Ato II

Cena I

D. Manuel e Zanga.

785

ZANGA S'a desgraça, enfim, é verdadeira,
não posso de sensível criminar-vos
que D. Carlos, senhor, tudo merece.
Merece compaixão seu infortúnio.
Porém, quando chegou a triste nova?

790

MANUEL Eu fui o mensageiro do sucesso.

ZANGA Só um lenho escapou à tempestade?

MANUEL Um só lhe resistiu à brava fúria.

795

Os mais, todos ficaram submergidos,
os monstros sustentando devorantes
e às ondas servindo de desprezo,
quando ontem a inveja despertavam.

ZANGA E D. Álvaro terá já decidido
a filha recusar, sabendo a perda?

800

MANUEL Ele diz de Leonor que tem violência
ao laço de himeneu e que não deve
obrigá-la a estado que repugna.
Porém, isto não é que um pretexto.
A tempestade é que tem rompido
este laço feliz do casamento.

[79v]

764 *Cena IX*: no testemunho lê-se *Scena X*.

805 Carlos tem perdido todo o ouro
e os seus lenhos nas ondas.
Tudo perdido tem, vizinho o porto.
D. Álvaro a cobiça, de repente,
o consórcio permuda para Afonso.
810 ZANGA E como sente Carlos esta perda?
MANUEL Imutável, impávido, constante.
ZANGA Esperança não tem que o consola?
MANUEL Seu mesmo coração nada possui
que possa imitá-lo na grandeza.
815 ZANGA E Afonso se contenta na mudança?
MANUEL Eu de prazer o vi mui transportado;
porém, logo também entregue à pena
do seu fiel amigo se esmorece
e sem que ele consinta, duvidoso,
820 parece que recusa ser esposo.
Ele prefere a perder a gentil dama,
e muito mais roubá-la ao seu amigo...
Sou forçado a partir, precisa Carlos
de um amigo fiel que o console.
Adeus, Zanga, não posso demorar-me.

[80]

825 *Cena II*
Zanga só.

ZANGA Enfim, eu já vejo meu projeto
aparecer feliz junto a meus olhos,
como terra de longe descoberta
830 pelo sagaz e astuto marinheiro
passado muito tempo da tormenta
tendo as provisões já consumido.
Mas toca-me descobrir agora o resto.

Cena III
835 *Zanga e Isabel.*

Ah, és tu Isabel... Sim, reanimado
vem ver o teu amante. Ah, tudo, tudo
se junta a renascer minha esperança
mostrando-me o rosto da vingança.
840 Eu a vejo coroada de serpentes
sair das moradas subterrâneas
e avançar-se a mim com brava fúria.
Reanimado me tem. Eu me penetro
da influência e me embriago

[80v]

808 *permuda*: no testemunho lê-se *por muda*.

820 *prefere a*: no testemunho lê-se *perde*.

845 dos encantos subtis de seus amores.
Quando Carlos voltou, tu me declara.
ISABEL Há duas noites.
ZANGA Preciso bem prover-me.
Na véspera do dia da batalha...
850 Memória não te apartes deste ponto
que a época feliz faz recordar-te.
Ela demanda já uma serpente
que o veneno me dê. Ah, tudo isto
é semente ainda muito informe.
855 Dize, a que hora chegou?
ISABEL À meia-noite.
ZANGA Falou a Leonor, como intentava?
ISABEL Nada conseguiu, meu caro amante.
ZANGA E dize-me, Isabel, que pensamento
860 tu chegas a formar do meu contrário?
Ele tem prudência e, valeroso,
a honra preza mais do que a fineza.
A fraude desconhece uma alma grande.
Não te parece? Fala, que respondes?
865 ISABEL Quem melhor do que vós pode sabê-lo?
ZANGA A carta que te dei muito acautela.
E quanto tempo for...Mas chega Afonso...
Não é aquele o vulto que diviso?
ISABEL Sim.
870 ZANGA Vai-te.
ISABEL Pretendo...
ZANGA A minha ordem
obediente cumprir neste momento.

Vai-se Isabel.

875 *Cena IV*
Zanga só.

880 Há duas noites vejo a sombra amada
do venerando pai passar d'entorno
três vezes de meu leito e sorrir-se.
Seu prazer eu não sei de onde procede,
mas anúncio eu creio da vingança
que se faz conhecer, as suas cinzas
e a pena pede de acordar um morto.
Eu passado revista tenho a tudo
885 que possa atormentar o peito humano.
O veneno cruel de um vil ciúme
a paz do coração do grande Afonso
pretendo que arruíne e que a destrua.
Esta hidra feroz no quente seio
890 quero introduzir deste malvado.
Mil mortes a padecer tem o zeloso

[81]

[81v]

e no seu coração tem um inferno.
 Rei de todos os males, tu, Ciúme,
 eu te chamo e teu auxílio invoco.
 895 Este golpe de mestre tu dispara.
 Esp'ritos que oprimis os corações
 por força da infame hipocrisia,
 a máscara baixai. Dai-me um sorriso,
 900 no meu rosto infundi a impostura,
 vossa arte me dai e vossas cores,
 ensinai-me por uma vez a ser traidor.
 Deixai que prenda bem este perjuro,
 qu'eu de novo submisso em tuas aras
 a vingança protesto e vos conjuro.
 905 Senhor, eu vos louvo e muito aplaudo.

Cena V

Zanga e Afonso.

AFONSO De quê, Zanga, de quê?
 ZANGA A bela esposa...
 910 AFONSO E Carlos que dirá? Eu me confundo.
 ZANGA Se conseguir não pode tal ventura,
 estimará que a possua o caro amigo.
 AFONSO De amor tu conheces pouco a força.
 915 Ele quer reinar só e não suporta
 despótico rival. Os laços rompe
 e a amizade s'imola. Eu amo Carlos
 e quanto esta manhã hei padecido,
 ele suportará presentemente,
 920 e todos os tormentos que ele sofra
 meu fiel coração também os sente.
 ZANGA E não a esposareis?
 AFONSO Neste momento
 seria aumentar muito sua mágoa,
 insultar sua dor.
 925 ZANGA Que se retire
 D. Carlos esperais e no entanto
 o laço deferir para outro dia
 esperando se calmem suas dores
 fazendo-lhe adoçar o sacrifício.
 930 AFONSO E não tenho razão? Tu me aconselha.
 ZANGA Eu, senhor, amo até os vossos erros.
 E que paixão melhor do que amizade
 pode ocupar o coração do homem?
 935 Com os olhos fechados correis cego
 para a vossa ruína. A preferência
 que Álvaro vos dá neste himeneu

[82]

[82v]

906 *Cena V*: no testemunho lê-se *Scena VI*.

916 *a amizade*: no testemunho lê-se *âizade*.

a D. Carlos também, antes da perda
 da sua grande frota, tinha dado.
 O ouro é o seu nome, ele estima
 940 o mais rico, ilustre e generoso,
 e por entre as alvas cãs luz a cobiça
 na enrugada calva deste herói.
 A formosa Leonor, que aplaude Espanha,
 de príncipes será, senhor, querida.
 945 E s'esperais que o amigo se retire
 duvido que sejais o seu esposo
 e então não será ou vossa ou dele.
 Que pena, que aflição e que tormento
 ferirá o coração de dois amigos.

950 *Turba-se Afonso.*

(Ele se confunde. Que ventura.)

AFONSO Julgas que D. Carlos me conceda
 seu próprio coração por generoso?

ZANGA O asseguro.

955 AFONSO E dize, tu não julgas
 que sou ímpio, cruel e desumano
 em pedir-lhe Leonor e sobretudo...
 A tanto chegará minha ousadia?

[83]

960 ZANGA Isso é desprezar o vosso amigo
 e julgar muito pouco d'amizade.
 A quem deve ele, dizei, a sua vida?
 A quem deve, me dizei, a liberdade?

AFONSO Ah, eis aqui a razão que me consterna
 e impossível me faz o suplicar-lhe
 965 este grande favor tão livremente.
 Querer pedir, oh céu, em recompensa...
 Eu tremo de pensar tão feio crime.

ZANGA Senhor, vós sabeis alternativa
 qu'impientemente sabe combater-vos?
 970 Eu a vossa ventura muito estimo
 e também a de D. Carlos, com extremo.
 Porém, em mim fala o ilustre Afonso
 e outra alguma voz mais não escuto.
 Suponde que sois vós, ouvi a Zanga,
 975 que, livre de paixão, melhor reflete,
 que vós, ó meu senhor, a mágoa exposto.
 Da gentil Leonor vede primeiro
 s'è constante, fiel e se mudável,
 se merece de vós algum esforço.
 980 Sem esta segurança, julgo inútil
 espereis o retiro de D. Carlos.
 D. Lopo de Castela, todos sabem,
 que aliar-se pretende nesta casa

[83v]

951 (*Ele se confunde. Que ventura.*): no testemunho lê-se *Ele se confunde. Que ventura.*

956 *desumano*: no testemunho lê-se *desumado*.

985 e, sem escusa lhe pôr à longa idade,
 Álvaro mudará suas ideias.
 D. Carlos procurai e sem demora.
 E perdoai-me, senhor, este conselho.
 AFONSO Que me dizes? Vendida pelo ouro
 990 aquela formosura soberana
 a um velho caduco sempre enfermo?
 Tal afronta meu peito não tolera.
 Eu bem do teu conselho sinto a força.
 A Carlos vou pedir... se posso tanto...
 se tenho coração, o que duvido,
 995 para tanto exercer... a bela... oh céus.
 Depois da grave perda
 que ele experimentou da sua frota
 falar-lhe inda não pude.
 Não queria suportar o triste lance
 1000 d'ouvir queixar o amigo sem remédio
 e agora devo dar-lhe cruel golpe
 com o ferro venenoso do ciúme
 no sensível coração aonde vivo?
 Semelhante a onda amarga, suor frio
 1005 começa a regelar-me todo o sangue.
 Arrastrado me leva novo impulso,
 Leonor me conduz... Oh, triste sorte.
 Teu esposo não sou, o céu ordena,
 antes sinta o rigor da cruel morte
 1010 qu'o amigo de perder-te sinta a pena.

Vai-se.

Cena VI

Zanga só.

1015 ZANGA A planta está formada do edificio,
 as bases das colunas se levantem.
 Precis'assegurar-me de D. Carlos
 antes que Afonso veja, que lhe fale.

Em cuidado sai a falar-lhe.

1020 Orgulhosa Espanha, quanto, quanto
 te aborreço, insulto, te detesto.
 Tu que tens banhado tantas vezes
 o teu grande terreno em sangue mouro,
 mal presumes que ocultas no teu seio
 em Zanga o inimigo mais terrível.
 1025 Como tuas altas e soberbas torres,
 quando lhe lanço a vista não se abalam
 e não tremem até seus fundamentos

1012 *Cena VI*: no testemunho lê-se *Scena VII*.

1016 *Precis'assegurar-me*: no testemunho lê-se *Precisa segurar-me*.

1030 vendo qu'inda serei quem as destrua..
Se Afonso... este nome... Ah, Maomé,
teus olhos sobre a terra abaixa, manda.
Vê, vê-me atormentar este perjuro
que ousa perverter as tuas leis,
flagelo de teus filhos,
1035 eclipse e terror das meias luas,
que servem d'esplendor a teus turbantes.
Não sofras que ele goze satisfeito
da sua Leonor ternas carícias.
No peito a esperança lhe venena.
Ultraja sua dor sem ter piedade
1040 e faz que a desgraça que ele sofra
a afronta que padeço muito exceda.
Mas eis que chega o desgraçado amante,
na sua própria tristeza submergido.

Cena VII

1045 *Zanga e D. Carlos.*

CARLOS Importuna esperança que promete,
sem pejo, sem pudor, grandes fortunas.
Objeto de mentiras me tens feito
1050 de desprezos, de afrontas, de desgraças
Em furacões o vento derramar-se
e trazer sem governo sobre as rochas
os grandes pinhos que resistem fortes,
cavar-lhe o irado mar a sepultura,
a um só gemido desfazer-se tudo,
1055 de bens ficar exausto de repente.
Podia combater-me, consternar-me,
porém, esta quimera imaginária
de riquezas, de pompas e de cargos
poder não tem na minha grande alma.
1060 Embora tudo leve a vã fortuna,
ela excita a inveja dos humanos
e de Álvaro, que adora a vil cobiça
e as almas tão estreitas como ele.
Um sorriso derramem lisonjeiro
1065 nas máscaras dos rostos e a fereza
no feroz coração ocultem ufanos,
que as intrigas conheço
e os pérfidos ardis já não me assustam.
Sim, o grande peso de oitenta anos
1070 que alvejam nos cabelos deste velho
me detém o impulso d'ensinar-lhe
qual é meu coração e qual seu trato.

[85]

[85v]

1041 *a afronta*: no testemunho lê-se *a'fronta*.

1044 *Cena VII*: no testemunho lê-se *Scena VIII*.

- 1075 ZANGA Meu valente senhor, aflito gemo,
da vossa triste sorte me lastimo.
Não vos resta, dizei, a esperança?
- CARLOS Consumado está já meu infortúnio.
Proferiu a cobiça a vil sentença
pela boca carcomida dum avaro.
- 1080 ZANGA De provar a aguda seta dos pesares
o vosso coração terno e sensível
para competir com o vosso amigo,
afirmo que não tem necessidade
que o vosso tormento a muito excede.
- 1085 CARLOS Eu t'entendo bem, Afonso é amado.
Eu muito o compadeço e o lastimo.
- ZANGA Que vós o lastimais o asseguro
e ele duvida assaz acreditar-me.
- CARLOS Que queres tu dizer?
- 1090 ZANGA Ele recusa
de pedir-vos, senhor, uma fineza
que muito acrescenta vossa glória
e que outro não temera suplicá-la
ainda sendo estranho e não amigo.
- 1095 CARLOS Ah, Zanga, que me dizes? Te declara.
Sua felicidade é toda minha.
- ZANGA Ele a gentil Leonor amante adora,
mas aceitá-la recusa por consorte
sem ter do seu amigo a faculdade.
Mas não se atreve, não, a pedir tanto.
- 1100 Pelo afeto grande que lhe devo,
vendo-o lacerar na mágoa acerba,
as palavras truncando vacilante,
e vendo em vós, senhor, vossa ternura,
eu rogado lhe tenho que vos fale,
- 1105 que sua alma, enfim, vos manifeste.
Arrancado tenho, sim, daquele peito
que o esforço faria de falar-vos.
E sem ele o saber venho dispor-vos
a que em vós desperteis a piedade.
- 1110 CARLOS Ah, minha desgraça é sem ressurça
se este laço se aperta.
Álvaro já decidiu a minha sorte?
- ZANGA Qu'ele tinha o coração de ferro
inda há pouco tempo proferiste
e que a esperança morreu a favor vosso.
- 1115 CARLOS Ah, sem Leonor viver como posso?
Não é isto roubar-me para sempre
da pátria, do meu bem, do caro amigo?

1079 *a aguda*: no testemunho lê-se *águda*.

1110 *ressurça*: no testemunho lê-se *resurça*. É provavelmente um galicismo de Paula, originado pela palavra francesa *ressource* (*recurso*). Não se encontrou a palavra em dicionários coevos.

1116 *viver*: no testemunho lê-se *viver e*.

1120 Eu nunca a verei mais? Nunca? Nunca?
 O meu consentimento se me pede?
 Precisa atormentar-me no sepulcro?
 Precisa que lha dê? E hei de dá-la?
 Ao tálamo nupcial hei conduzi-la
 eu mesmo? É possível? Não o creio.
 1125 ZANGA (Um raio te consuma, se recusas.)
 CARLOS E hoje se celebra o rito sacro?
 ZANGA Hoje ou nunca.
 CARLOS E, dize, que partido
 eu tomar deverei nesta contenda?
 1130 ZANGA O que à paz vos conduz por nobre esforço.
 CARLOS Por onde? Como? Dize, que proferes?
 ZANGA Há pouco me disseste que de Afonso
 a sua felicidade é toda vossa.
 CARLOS Não posso resolver-me. Estou confuso.
 1135 ZANGA Não insisto mais nesta contenda. [87]
 Quanto chego a pedir-vos é penoso,
 por vós, não por Afonso, eu o conheço.
 Pois hoje mesmo vi o quanto ilustre
 sacrifício faria voluntário
 1140 de todo o seu afeto a amizade.
 Isto só me animou a tal pedir-vos.
 Enganei-me, senhor, em julgar pouco
 o valor desta ação. Conheço agora
 o quanto é diferente que pensava.
 1145 CARLOS E tu te atreves, Zanga, a insultar-me?
 ZANGA Respeitável senhor, falo sincero.
 Eu vejo, sou culpado dum delito
 em supor-vos igual nesta repulsa
 ao ilustre Afonso que por vós respira.
 1150 Não podeis ceder no sacrifício?
 Ele morto será, e brevemente.
 Mas s'eu não vos dissesse tal segredo
 a funesta sentença não se ouvira
 sair da boca dum fiel amigo.
 1155 CARLOS Condená-lo a morrer? Que dizes, Zanga?
 Condená-lo a morrer? Será verdade?
 Eu hei de conduzi-la...Oh, tormento. [87v]
 Noutros braços?... E dize esta sentença...
 O que devo fazer, quem mo declara?
 1160 Eu devo receber ou dar o golpe?
 Estas duas desgraças são iguais.
 Entre a morte e a morte escolher devo?
 Uma ventura... sim, inda me resta.
 É Leonor?... Que digo?... Tremo... Pasma.
 1165 Vai, Zanga, difere que eu lhe fale.
 Esta vista fatal tu embaraça.

1125 Ver nota à linha número 532

Um dia só te peço. Vai salvar-nos,
 livra a teu senhor dum lance forte
 e defende este amigo que to pede
 se não é infalível minha morte.
 1170 ZANGA A obedecer-vos, meu dever s'humilha.
 (Afonso vou buscar, que deste encontro
 a vingança começa a ter seu fruto.)
 1175 Mas, senhor, ele vem, não te separe
 que eu corro a moderar o seu transporte.

Cena VIII

*Afonso, entrando, vê a Carlos, quer retirar-se, mas é detido por Zanga, e Carlos fica
 pensativo, sem olhar para Afonso.*

1180 CARLOS Nem a vê-lo ou falar-lhe me resolvo. [88]
 (A ambos fere amor com força ímpia
 os ternos corações, que mágoa acerba.)
 ZANGA Como vos escusais de ver a Carlos?
 Ousais abandoná-lo na desgraça?
 1185 Vede a vossa dor nele esculpida.
 Retrutada a tristeza no seu rosto
 vos pede mudamente algum extremo.
 AFONSO Oh, Carlos.
Pega-lhe a mão.
 1190 CARLOS Oh, Afonso.
 OS DOIS Querido amigo.
Abraçam-se.
 CARLOS Retira, eu to peço, a tua mágoa
 da presença de quem te adora tanto.
 1195 AFONSO Sendo tu desgraçado, como posso
 o prazer demonstrar no meu semblante?
 Ah, eu que posso ter contribuído
 para a tua terrível desventura...
 De todo se perturba o pensamento.
 1200 O cuidado do teu amor me confiaste
 e eu, muito caro amigo, tenho amado
 o emprego gentil de teus amores.
 Abate, sim, d'injúrias e opróbrios
 esta afronta aos louros dedicada. [88v]
 1205 Tua dor sobre mim já descarrega
 e faze se publique no universo

1172-1173 Ver nota à linha número 532.

1176 *Cena VIII*: no testemunho lê-se *Scena IX*.

1180-1181 Ver nota à linha número 532.

1192 *Retira*: no testemunho lê-se *Retirate*, contudo o verbo reflexo não permite uma sintaxe correta.

1195 *demonstrar*: há uma oscilação entre a forma de grafar esta palavra: *demonstrar* e *demonstrar*. Optou-se por manter as duas, uma vez que fazem ambas parte do léxico português atual.

um exemplo fatal no meu castigo,
ensinando os mortais o como devem
respeitar o sagrado d'amizade.

1210 CARLOS Vós vos dais às culpas que não tendes.
Álvaro é o motor do meu tormento,
dos remorsos sentir que me combatem.
Eu sou o criminoso, sou o falso,
que no lance te pus de sucumbires.
1215 Quem pode ver Leonor sem adorá-la?
O amor de que seus olhos tem ferido
este meu coração te compadece.
Inocente te faz, livre do crime,
e este mesmo amor é tua escusa.
1220 Eu quero resistir, não posso, amigo,
e julgo que este esforço
se faz a um mortal muito impossível.

AFONSO Inocente me fazes? Eu me penetro.
O véu com que ocultas minhas faltas,
eu destas o perdão humilde imploro.
1225 E se a paz me permites um instante
este bem me concede e sou feliz. [89]

CARLOS Perdoar-te? Que dizes? Que proferes?
Hoje mesmo não tens tu arrancado
a formosa Leonor desse teu peito?
1230 Em lágrimas banhado teu semblante
te viram batalhar olhos piedosos
e o pejo que em teu rosto cintilava
de rúbea cor nas faces espargida.
1235 O que querias dizer t'embaraçava.
Então, gentil Leonor a ti se prende
como a folha da rosa humedecida,
da lebrina que espalha a madrugada,
ficando à tenra haste assim pegada.
1240 Mas tiveste valor de resistir-lhe,
o teu peito fechando a tal ventura,
preferindo só em ti pura amizade.
Por este sacrifício eu te juro,
enquanto palpitar neste meu peito,
o coração será todo de Afonso.
1245 Correrá para ti todo o meu sangue
e todos os meus votos eu tributo
a tua felicidade e teu sossego. [89v]

ZANGA (Este instante, senhor, é oportuno.) (*À parte a Afonso.*)

AFONSO Ele se manifesta generoso
1250 e isto impõe as leis ao meu silêncio.
Eu temo de ofender sua bondade
e gozar-me d'alegria que lhe rouba

1248 *À parte a Afonso*: no testemunho lê-se *À parte Afonso*.

1255 a cobiçosa mão dum velho insano,
comprazer meu prazer com suas penas.
Não, eu posso morrer sem demandar-lhe. (*Para Zanga.*)

CARLOS É ali que se dispõe do meu destino.
Eles consertam, enfim, minha ruína.
A primeira palavra vem ferir-me
dum golpe mui fatal, que já espero.

1260 Ah, gentil Leonor, outro ditoso
do teu hálito subtil brando perfume
hoje desfrutará e eu sem tino
puxarei os cordões do ebúrneo leito?
Desgraçado de mim, eu me confundo.

1265 AFONSO (Em qual agitação está sua alma.
E devo aumentar os seus tormentos.
Insensata paixão, não me perturbes.
Amor foge de mim, eu não t'escuto.
Uma dor só peço ao céu piedoso:

1270 que te arranque de mim e para sempre,
que eu agora só adoro o caro amigo.)

[90]

Apertando a mão a Carlos.

CARLOS Porquê apertar, Afonso, com tal força
esta mão que sempre está armada

1275 para te defender? E este pranto
que sobre a minha face a dor derrama...

AFONSO Quando formos, ó Carlos, revestidos,
depois da temível fatal morte,
de formas transparentes

1280 e que nossos mais ocultos pensamentos
se façam manifestos e patentes,
tu saberás então que nunca tive
um objeto que tu mais respeitável.
Adeus.

1285 *Partindo.*

CARLOS Detém-te, Afonso. (Que receio,
que temor de falar! Oh, quanto, quanto
ele teme de afligir o seu amigo.
Perdido por amor... Que vão discurso.

1290 Manchada deixarei a minha glória.
Um peito generoso me convence.)
Ah, meu querido Afonso, eu me sinto
desse teu silêncio penetrado.

1295 Tu recusas abrir-me esse teu peito
quando a mágoa rebate teu esforço?
Esquecido estás daqueles laços
que me prendem a ti com grilhão forte?
A vida que possuo e a liberdade

[90v]

1286-1291 Ver nota à linha número 532.

1300 os menores favores são que devo
 ao teu fiel amor, pura amizade.
 AFONSO Eis o ponto fatal onde se eleva
 a minha sorte, a minha desventura,
 que me obriga a pedir o que não pode
 sem violência ceder um peito ilustre.
 1305 CARLOS (Que reflexão, que sentimentos nobres.)
 Convindes em que tendes que pedir-me?
 AFONSO Não, meu caro amigo, por minha alma.
 ZANGA (Senhor, renunciais quem vos adora?
 A gentil Leonor? Que excesso é este?) (*À parte a Afonso.*)
 1310 CARLOS Alma sublime de virtudes cheia,
 que penetrante dor vem a custar-lhe
 este esforço que faz do seu afeto.
 Eu juro pelo céu de que lh'invejo
 os tormentos cruéis em que flutua.
 1315 Ah, por que não o arranco, destemido,
 desta humilhação que tanto o abate?
 Um alento de valor preciso agora,
 nesta ação minha glória se requinta.
 Céus, reanimai-me de constância.
 1320 Eu vejo-o intentar... mas, duvidoso.
 Concebidas uma vez as presas grandes
 a alma generosa não se abala.
 Basta o homem dispor, dar-lhe princípio
 elas nascem, crescem, elas se acabam.
 1325 Ah, meu caro Afonso, tu recusas
 uma graça pedir-me? Atento ouve
 o que pedir-te vou neste momento.
 AFONSO O que pretendes, amigo? Pronto fala.
 CARLOS A minha triste sorte tem-se unido
 1330 à ambição cruel dum velho insano.
 Ambos com rigor, com impiedade,
 arrancado me tem deste meu peito
 o objeto feliz de meus amores
 e com ele me tiram a triste vida.
 1335 A razão me aconselha neste lance
 que a glória seja o norte que me guie.
 Mas minha da sua tem cuidado.
 A mulher é um ser impoderoso,
 no seio da ventura repousada,
 1340 julgar eu não a devo inda segura.
 Expiram seus prazeres com a pena
 e o impuro dom da formosura,
 que prodigou o céu nos seus encantos,
 lhe sugere aflições filhas do sexo.
 1345 Aceita meu coração junto com ela.
 Ele seja seu dote. E tu protege
 a ambos igualmente, caro amigo.
 Sobre a felicidade que lhe toca

[91]

[91v]

1350 vigia, querido Afonso, defendendo-a
 em as fortes prisões desses teus braços
 da espantosa vista que ameaça
 na multidão de males sua vida.
 Faze este bem e conta, generoso,
 1355 por coisa diminuta a liberdade
 e a vida que eu te dou agradecido.
 Favores mui ligeiros tu lhe chama,
 a respeito daqueles que te devo.
 AFONSO Ah, este sacrifício que me fazes,
 ó modelo de heróis, [92]
 1360 respeitar-te fará dos inimigos.
 A ti mesmo te vences, tu me ensinas
 a que siga o caminho da tua glória.
 Agradar-me não podem tuas penas,
 nem esse sacrifício, que rejeito,
 1365 que aceitar me proíbe a amizade
 o que tanto magoa esse teu peito.
 CARLOS Alegria circula as minhas veias,
 o prazer nos meus olhos resplandece,
 o peito sossegado nada sente.
 1370 AFONSO E tranquilo tu podes separar-te
 da gentil Leonor? Será possível?
 CARLOS Sendo tua, caro Afonso, está comigo.
 Que o meu coração, toda a minha alma,
 tudo se une ao meu fiel amigo.
 1375 AFONSO Que lance, que extremo de constância.
 CARLOS Digna-te de me crer, eu sou sincero.
 Não faço nesta oferta que justiça.
 Tu a gentil Leonor hoje lançaste
 de teu peito por força de amizade
 1380 e eu não faço que obrar uma virtude
 qu'ensinado me tem teu peito nobre [92v]
 e duma dívida assim me desobrigo.
 AFONSO Como posso, amigo, referir-te...
 1385 Porém, a tão sublimes sentimentos
 que expressão haverá que os declare?
 A energia do silêncio, o terno pranto,
 curvados braços apertando o amigo,
 pouco dizem à vista do que explicam.
 Precisa que te deixe e contemplando
 1390 nas cruéis dores de que tu me livras,
 aos esp'ritos celestes rendas graças
 e para bem compreender sua grandeza
 em Carlos pensarei. Adeus, adeus.

1389 *Precisa*: expressão utilizada com o significado de «é preciso».

Vai-se.

1395

Cena X

Carlos e Zanga.

1400

ZANGA (O sossego com as minhas esperanças
muito longe de mim já tem voado.
Convém envenenar esta amizade
princiando assim meu chefe de obra.)
Sem um suspiro dar, ceder brioso
a seu amante emprego. Invicto herói,
isto é muito elevar a vossa glória.

1405

CARLOS Basta de louvores, te retira.

[93]

1410

Afonso, enfim, partiu? Agora quero
o pranto derramar com liberdade,
sem com ele afligir o caro amigo.
Sim, já posso sem susto lastimar-me
da perda que suporto, sem que possa
com a dor interromper e meus gemidos
o mais grande desígnio que os humanos
podem formar no vencimento próprio.

1415

Porém, agora a mágoa muito oprime,
precisa que s'espalhe, se derrame
e poderá a minha alma bem segui-la.
Do grego herói o lado doloroso,
ferido duma seta eu estou vendo,
ele em todo o tempo do combate,
não sente o golpe, destemido vence.

1420

Blasona, enfim, contente da vitória,
mas, a seta arrancando, vê-se exangue
em borbotões correr envenenado
da ferida cruel o negro sangue.

1425

Satisfeito, não maldiz a sua sorte,
todo à glória s'entrega e se reclina
debaixo a foice da tirana morte.
Semelhante é de Carlos a ventura:
eu venço o meu amor, sou triunfante,
também arranco a seta penetrante
e a glória me conduz à sepultura.

1430

[93v]

1395 *Cena X*: no testemunho lê-se *Scena XI*.
1397-1400 Ver nota à linha número 532.

Vai-se.

Ato III

Cena I

Zanga e Isabel a seu tempo.

1435 ZANGA Oh, quanto se faz doce e agradável
no meio da tristeza que me cerca
a vinda do prazer já tão estranho,
que treme o coração a recebê-lo.
Depois de seis anos que gemia,
1440 benigno, vem agora reanimar-me.
Ele traz o calor às minhas veias,
meu coração sacode o peso grande
do tormento a que estava submetido.
A minha alma abatida se levanta.
1445 Mais não temo a terra, não, não temo.
Elevo sobre ela o meu triunfo.
Esp'ritos, fantasmas, tristes sombras
de meus compatriotas infelizes
que a vida perderam na batalha,
1450 eu sinto que me cercam e m'inspiram.
Sim, gentil Leonor, neste momento
a tua felicidade se completa
indo apertar o laço do consórcio.
Hoje banhe o prazer esse teu rosto,
1455 hoje, somente agora, mas reflete
que amanhã não verás senão a morte
encarnada mostrar-te o ferro curvo
que há de parecer tua beleza.

ISABEL Amado Zanga, eu venho cuidadosa...

1460 ZANGA Sim, fiel confidente, em ti vejo
a subtileza grande que preciso.
Eu tenho já disposto todo o lance
que deve decidir minha vingança.
O velho empenhei só para Afonso,
1465 aumentando-lhe os bens e a riqueza.
Depressa se resolve o casamento.
A velhice se anima, cobiçosa,
larga o bastão e corre sem ter medo,
de cair com o peso de seus anos.
1470 Grita, manda, dispõe e tudo ordena.
De ricas armações tudo se adorna,
tudo é grandeza, pompa e fausto
em que a ruína s'oculta disfarçada.
Apenas que do templo o sacerdote
1475 a cerimónia sagrada tenha feito,

[94]

[94v]

1469 seus: no testemunho lê-se seis.

a celeste inspiração devo cumprida.
 Naquela carta, que te dei astuto,
 que só trata dos amores de D. Carlos,
 meu pai a bafejou, secando a letra,
 e eu nela derramei todo o veneno
 do ciúme infernal. Afonso a leia
 e verá os prazeres transformados
 em devorantes e famintos monstros.
 Ele nunca provou maior tormento.
 As afrontas sofrer comigo aprenda,
 enquanto não segundo novo dano,
 que de todo lacere o vil tirano.

1480
 1485

ISABEL A carta eu deixei, como disseste,
 na câmara de Leonor. O teu preceito...

1490

ZANGA Tu és muito feliz no que executas.
 Pouco tempo tardou que não achasse
 a carta misteriosa o grande Afonso.
 Eu de parte observei o fim da cena.
 Ele a carta levanta e, tendo-a aberta,
 como s'ervada seta nos seus olhos
 o tivesse ferido gravemente,
 em profunda mudez tremendo fica,
 a larga sobre a terra livremente...
 Então, eu satisfeito tenho visto
 a vítima restar por muito tempo
 sem ter acordo, pálida, sem vida.
 Ele tem afogado dois gemidos
 sem produzirem som. Delira e pasma,
 a testa esfregando impaciente.

1495
 1500
 1505

Segunda vez levanta a carta horrível,
 nela emprega os olhos, mas não pode
 ler o quanto inclui pelas suspeitas
 qu'em tumulto crescem do passado afeto.
 Amarrota o papel, na raiva entregue,
 e no seio a oculta exasperado.

1510

A serpente ignorando que recolhe
 que a Zanga deixará hoje vingado.

ISABEL Como pode vingar-vos sem feri-lo?

1515

Ele a carta não leu e pode livre
 fazer em mil pedaços a serpente.

ZANGA De mim ele confia o seu segredo
 e intérprete serei do quanto inclui.
 Mas para o profundarmos no abismo
 toma este retrato de D. Carlos.

1520 *Dando-lhe o retrato.*

Em sítio o põe onde demostre
 um testemunho ser de seus afetos
 e que eu possa depor do feio crime.
 Em lugar tu o põe que o veja Afonso

[95]

[95v]

1525 no gabinete da feliz esposa. (*Com ironia.*)
Enfim, aonde avance meus projetos.
ISABEL Tudo já vou dispor. Adeus, meu Zanga.

Vai-se.

Cena II

1530 *Afonso se avança do fundo do teatro vendo a letra e agitado um pouco.*

ZANGA (É este aquele Afonso que supunha
imóvel, abatido e quase morto?
Como se atreve inda a ser vivente.
A chama que das cinzas se renasce
1535 mais ativa não é do que a desordem
e o furor que no rosto lhe cintilam?
S'uma suspeita só, tanto o contrasta,
o que será no forte da tormenta?)

1540 AFONSO Isto não pode ser. Eu a mim próprio
teço o engano de uma vil perfídia.
O céu é em seus olhos e eu duvido
da tua candidez. Que horrível culpa.

ZANGA (Irresoluto teme declarar-se.)

1545 AFONSO A levantar meus olhos não me atrevo.
Segundo os mandei a vez primeira
para este papel, leve ciúme
me pôde perturbar todo o discurso.
Que faria se a taça esgotasse
que à boca me conduz fatal veneno?
1550 Esta carta cruel não devo lê-la.

Pensativo.

ZANGA (Esta ideia afirma o meu triunfo.
Ele julga meu amor por cousa certa.
Abrir seu coração bem pode a Zanga
1555 e sobre meus conselhos remolhar-se.
Para restar, fingir devo o retiro.)

À parte e faz que se retira.

1560 AFONSO Eu preciso de ti, não te retires.
A porta fecha, não seja penetrado
d'algun vivente, que eu aqui me oculto.

ZANGA Obedeço, meu senhor.

Fecha a porta.

1565 AFONSO Ah, chega, Zanga,
que pretendo um pouco repousar-me
sobre o teu peito, meu fiel amigo,

1530 *letra*: trata-se de uma má tradução de *lettre*. A palavra correta seria *carta*.

1531-1538 Ver nota à linha número 532.

1543 Ver nota à linha número 532.

Encostando-se a Zanga.

e que ouvidos mais doces
qu'um peito de um amigo virtuoso?
Ah, Zanga, meu coração está enfermo.
1570 ZANGA Falai, senhor, tirai-me da tortura.
AFONSO Precocado estou de declarar-me.
Vê o que inda não viste, vê meu pranto...

Chora.

ZANGA Ah, que já meu coração muito magoa.
1575 Vossas lágrimas correm e eu não posso
sem espanto e temor admirá-las.
AFONSO O pensamento manda sobre os males
que possam consternar-me, atento julga
a causa deste pranto e arrancá-lo
1580 – uma só pode haver – destes meus olhos.
A desgraça tu nomeia sem que a diga,
poupando-me o tormento mais ativo.
ZANGA (*Com muito fingimento.*) A tristeza, senhor, mui pouco alcança.
Aonde estou não sei, eu tremo e pasmo.
1585 AFONSO Olha bem para mim, mais não procures.
Num coração que preza a sua honra
uma baixa suspeita tem império?
Eu dizer-te quero... mas não posso.
É tal minha desgraça, fiel Zanga,
1590 que até para falar valor não tenho.
ZANGA Falai, desoprimi o vosso peito.
O vosso coração mais não tolere
os suspiros sufocam seu alívio
qual é o de dizer quanto padece.
1595 AFONSO Dos mortais o feliz me considero:
a fronte cinge o louro da vitória,
triunfante eu sou terror dos mouros,
o favor eu alcanço do monarca,
a nação faz por mim ouvir seus votos,
1600 suas aclamações são minha glória,
um sorriso de Afonso basta aos grandes
para sua fortuna terem certa.
E devo ser, maldição das maldições,
o mortal mais infeliz e miserável,
1605 no seio da ventura? A minha amada...
a esposa que prenda em laço puro...
a gentil Leonor, céus, é perjura.
ZANGA Oh, meu amado senhor, qu'ânsia forte. (*Com grande transporte*
de admiração.)
1610 AFONSO É pérfida, é mulher. Observa e treme.

[97]

[97v]

1601 aos: no testemunho lê-se os.

Dá-lhe a carta e fica lendo.

ZANGA No seu rosto gentil o céu tem posto
sua perfeita imagem sobre a terra.

1615 AFONSO Oh, como se consterna. Ele sente
por suas as penas que padeço.

Observando os trejeitos com que Zanga explica o que está lendo.

Eu não cheguei a ler o que depunha,
mas agora a turbação bem o demonstra,
qu'expõe o rosto do fiel escravo.

1620 ZANGA Não leste, meu senhor, o que refere?

AFONSO Um inferno senti sentimento neste meu peito
quando a vista mandei sobre essa carta
o acordo perdi fiquei confuso.

1625 ZANGA Desta sorte pereça quanto aflige
o grande coração do sábio Afonso.

Rasga a carta.

AFONSO Por que o fatal papel tu despedaças?

1630 ZANGA Um discurso sublime não se ocupa
senão de factos que verdade exprimam.
Enganai-vos, senhor, e vossa mágoa,
vossos temores são sem fundamento.

AFONSO Ah, por que tremes se eu sou enganado?
Ou dizei-me já quanto encerrava

1635 (Muito forte.) Ou pela dor que o peito me devora
tua vida de mim não está segura.

ZANGA É este Afonso que fala que admiro?

1640 Ao seu fiel escravo? Ao seu Zanga?
Sustente buído ferro o vosso braço,
no meu peito buscai este segredo
feri, não retardeis o meu castigo.

Que interesse julgais a tal me obrigue?
Por que mereço, enfim, as vossas iras?
Por que busco, senhor, vosso descanso?

1645 Meu terno coração, minha bondade
só no vosso descanso se interessa.
Embora me arrancai a triste vida,
mas desta minha honra instruído
seja toda Espanha e todo o mundo.

1650 AFONSO Ofusca esta desgraça a minha glória,
reduzido estou à vil infâmia
e para padecer inda respiro.
Minha vida passou, é morto Afonso.

1655 ZANGA No erro da minha dor... eu me confundo
Em vós produz contrários acidentes,
a cabeça vos derruba e as palavras,
num rouco som, mal deixa perceber-se.
Uma carta, senhor, pode arrancar-vos

[98]

[98v]

do prazer que obtendes da vitória?
1660 Recobrai o valor, tende constância.
Algum inimigo vil com impostura
intenta perverter vosso sossego.

AFONSO S'eu posso imaginar algum que tenha
levemente ofendido o céu me puna.

1665 ZANGA (De mim s'esquece o pérfido perjuro.)
Nem sempre a inocência nos defende.
Nós temos inimigos disfarçados
que nunca ofendemos. Quantos ímpios
nos braços nos apertam carinhosos
1670 e meditam, meu senhor, nossa ruína.
A morte, a feia morte, oculta existe
no sorriso do homem e não podemos
aqueles conhecer que nos traçoam.
Também podia ter consequências
1675 mui diversas daquelas que supondes
a carta que vos priva a luz do acerto
precisa exterminar a vã suspeita. [99]
Tudo é falso, senhor, eu asseguro.

AFONSO Permitisse o céu fosse mentira.

1680 ZANGA Por que vos persuadir sem teres provas
duma traição horrível? É preciso
o tormento proveis dos condenados
na escuridão vivendo dum inferno?
Ao ponto não s'eleva da virtude
1685 a gentil Leonor, mimo de Espanha?
Dizei, sua reputação, sua modéstia
como o dia não é cândida e pura?
O objeto não é mais respeitável
da inveja e ciúme do seu sexo?

1690 AFONSO Oh, Zanga, isso é que me confunde.
Virtuosa Leonor...

ZANGA Contra vós mesmos
a sentença cruel vós proferiste.
Se a credes virtuosa não, não, pode
1695 em seu peito existir paixão impura.
E que absurdo maior que obstinar-se
um mortal só a crer as aparências
porque seu louco amor assim lho dita?
Conheço a prevenção que em vós existe, [99v]
1700 sem pensar vos conduz ao precipício.
E também refletindo neste ponto
a este meu discurso me submeto.
Precisa que as dores e os pesares
da imprudência nossa nos castigue.

1705 AFONSO E que imprudência é...

1665 Ver nota à linha número 532.

ZANGA Senhor, precisa,
 sim, precisa sofrer que vos insulte
 desta ofensa que vós me tendes feito.
 Se vós não tivésseis da campanha
 1710 na véspera mandado do conflito
 a D. Carlos à corte, este perjuro,
 que tormento vos causou, a impostura
 fundou com mui pouca subtileza.
 AFONSO Carlos não envieí, é falsidade.
 1715 ZANGA D'espanto m'encheis. Eu tenho crido
 que vir buscar as ordens do monarca
 da sua vinda, senhor, a causa fosse
 e que razão pode ter que o justifique
 1720 da fuga vergonhosa do combate
 que no dia seguinte s'esperava?
 Muito severo sou neste reparo. [100]
 Ausência dilatada dum amante
 o desvelo da glória deixa extinto,
 ligado às prisões dum amor cego.
 1725 AFONSO A minha turbação fez esquecer-me
 de que eu lhe permiti a faculdade.
 Muito aberta está minha ferida.
 Carlos é valente, é guerreiro,
 a glória muito preza e o encanta
 1730 o aspeto da morte furibundo.
 Na véspera do dia de combate
 se retira e me deixa.
 Sim, só amor poderia convencê-lo.
 É certo, não posso duvidá-lo.
 1735 E o cruel procura a sua infâmia
 para tecer a desgraça do amigo?
 ZANGA Sem razão proferis tão vil ultraje.
 Do vosso grande amor não saberia.
 AFONSO Ah.
 1740 ZANGA (Isto o penetra.)
 AFONSO É verdade.
 Sim, do meu pérfido amor, amor ativo,
 ignorante estava, tudo é certo. [100v]
 As provas se acumulam e sempre, sempre,
 1745 a última é maior e a mais forte.
 Eu esta lei eterna reconheço:
 que a pena conforme iguale o crime.
 Nele acho o castigo que suporto,
 meu delito foi amor e meu tormento.
 1750 A destinada esposa de D. Carlos...
 Sim, Zanga, sim, do meu fiel amigo,

1709 *tivésseis*: no testemunho lê-se *tiveste*.

1740 Ver nota à linha número 532.

1747 *iguale*: no testemunho lê-se *igoal*.

que a pena conforme iguale o crime: outra hipótese de leitura seria *que a pena conforme igual ao crime*.

a gentil Leonor... Oh, nome. Dize, sabes
 que sua grande amizade deposita
 – no tempo que arrojava duros ferros –
 1755 em mim todo o cuidado de servi-la?
 Oh, fê sagrada que bem caro custa
 o haver-te cegamente quebrantado.
 ZANGA Esposa prometida...
 AFONSO Se a sua frota
 1760 não entregasse ao mar os bens da terra,
 jazigo procurando no seu seio,
 o cobiçoso velho não mudara
 o laço do consórcio para Afonso,
 quando antes dizia com vaidade
 1765 «no dia que voltar do acampamento
 D. Carlos será feliz consorte». [101]
 ZANGA Eu julgo não ser crime desculpá-lo,
 considerando seu amor e zelo ardente.
 À meia-noite chega e logo busca
 1770 falar à sua esposa destinada
 e, como pela manhã o rito sacro
 devia celebrar-se, eu creio e julgo
 a tentação estava mais violenta.
 AFONSO Que dizes tentação?
 1775 ZANGA Antecipar-se
 uma noite somente.
 AFONSO Quê? Uma noite?
 ZANGA Estava um crime só que não podia
 nunca mais, ó senhor, de repetir-se.
 1780 AFONSO Repetir-se? Com efeito tu insultas
 a teu senhor por este modo, Zanga?
 «Uma tentação». Oh, céus... eu morro.
 Uma noite, uma noite antecipar-se!
 Ó raiva. Ó morte, eu estou perdido.
 1785 Ah, meu caro Zanga, que referes?
 Toda a minha desgraça, por piedade,
 engana-me, desmente-me, se podes. [101v]
 Um instante suspende meu tormento.
 ZANGA Eu espero que tudo se desfaça
 1790 em leve fumo pelo rijo vento.
 AFONSO Falsa e louca esperança
 que tanto me prepara o meu ultraje.
 É falsa Leonor, todos são falsos.
 Do seu primeiro afeto esquecida...
 1795 Em um momento só, será possível
 que por mim Leonor conserve afeto?
 Dum golpe ter paixão e ser-me amante
 em que tempo a fingir ela se obriga.
 Melhor fora valer-se de pretexto
 1800 para ressarcir-se das finezas
 que tributado havia ao seu D. Carlos.

ZANGA Antes desta mudança repentina
 nunca teve Leonor sido piedosa
 em benigna aceitar vossas oferendas?
 1805 AFONSO Nunca.
 ZANGA Que dizeis? Eu me confundo.
 Em todo o espaço de três anos
 nem uma fineza só vos foi aceita?
 1810 AFONSO Nunca, nunca. Não fales. Basta, Zanga. [102]
 Não atormentes mais um desgraçado.
 A tortura maior no teu socorro
 tu vais expor-me. Achar não podes
 nem uma frágil cana ou débil ramo
 onde possa encontrar a esperança
 1815 que igualmente falece com o dia.
 Eu não faço mais que impaciente
 rolar de precipício em precipício
 e num abismo profundo profundar-me.
 ZANGA Não desespereis, tende constância.
 1820 Se D. Carlos tivesse conseguido
 da gentil Leonor alguns favores
 a vós, senhor, não tivera hoje cedido.
 AFONSO Ceder-ma. Que proferes? Que me dizes?
 1825 E é Carlos quem me faz tão grande oferta?
 Reduplicada morte tu me trazes.
 E pude duvidar por tanto tempo?
 Desmaiar o coração no peito sinto.
 Ele amava, meu Zanga, não m'engano,
 e depois vem ceder-ma com vaidade?
 1830 ZANGA E não foi com violência tal repulsa?
 AFONSO Arrancado teria ele seus olhos, [102v]
 por força de amizade, para dar-mos?
 Despedaçado teria por Afonso
 todo o seu coração? E que lembrança!
 1835 A pérfida Leonor nele não reina,
 não tem parte no coração de Carlos.
 Sem violência a cedeu, o afirma, e juro
 qu'a eficácia de dar-ma bem percebo.
 Satisfeito do bem já possuído,
 1840 sem lágrima verter mo renuncia.
 ZANGA Que aceitasses rogou, este partido?
 Principio a temer convosco agora
 e a carta a julgar por verdadeira.
 AFONSO Quanto ali s'expunha tudo é certo.
 1845 Eu encaro nos crimes da perjura
 derramados num copo que prepara
 para dar-me a beber um falso amigo.
 A taça diamantina à boca mando,
 os tormentos do abismo devorantes
 1850 dum sorvo bebo neste lance forte.
 Sustenta-me com força quando vires

que treme o braço e o valor desmaia.
 As víboras tragar que ainda restem. [103]
 Sei tudo, tudo sei, como se o visse.

1855 ZANGA Em semelhante caso, duvidoso
 os meus olhos, senhor, eu não creria.

AFONSO Nem eu, se... pelo céu... porém, que digo?
 Diverso penso do que tu penetras.
 O semblante gentil da minha ingrata,
 1860 que a imagem dos anjos nos amostra,
 não pode ser perjura. A falsidade
 s'exprime doutro modo, enganado
 eu me deva supor nesta suspeita.
 Mas se a carta fatal... Eu me confundo.
 1865 Que rigorosa dor meu peito oprime!
 Estou fora de mim e não discorro
 do que em tristes imagens pavorosas
 a morte suplicando por socorro.

ZANGA Vós tendes a cabeça preocupada
 1870 para bem conceber suas ideias.
 E pois como se trata da ventura
 ou do último trance da ruína
 ao vosso apartamento retirai-vos.
 Ide pensar ali as circunstâncias
 1875 que sobre um vão ciúme vos combatem. [103v]
 Lembrai-vos de que ele engrossa a mágoa
 dum leve ser, formando vis fantasmas,
 qu'esfriada a razão abraça o engano
 e perigosa será a vossa crença.

1880 AFONSO Se mil vidas tivera, resoluto
 ao golpe dum alfange as sujeitara,
 antes do que ser dilacerado
 pelo efeito cruel dum vil ciúme.
 Dum baixo proceder de que não posso
 1885 o jugo sacudir sem grave culpa.
 Eu temo, ah, meu Zanga, que a sentença
 da minha desventura irrevogável
 pronunciada seja do destino
 neste, ai de mim, fatal momento.
 1890 Em o funesto horror d'opacas trevas,
 erriçados cabelos, eu.. eu apalpo
 do algoz que o cutelo descarrega.
 Os meus olhos não serres quando vires
 que o alento fugiu deste meu corpo.
 1895 Entregues a espanto tu os deixa,
 tu os deixa a cobrir com o véu da morte.
 Mas onde me arrebatou a fantasia? [104]
 Ah, minha Leonor, eu sou perjuro
 porque sei contemplar nesse teu rosto

1876 *engrossa*: no testemunho lê-se *ingossa*.

1900 retratadas, enfim, todas as graças
que o céu aos mortais tem concedido
e chego a duvidar. Eu me arrependo
do meu zelo cruel, tão imprudente.
Sobre a tua cabeça, doce amada,
1905 o céu tem derramado a sã virtude
por que a teus atrativos sempre unida
seja mais adorada dos humanos.
Guiado de uma luz desconhecida,
agora me vou perder ou vou salvar-me.

1910 *Vai-se.*

ZANGA Tudo vai completando meu desenho.
Eu sei bem trabalhar meu inimigo.
Ele se aproveita da miséria
debaixo desta mão que o subjuga.

1915 *Cena III*
O dito e Isabel.

ISABEL Eu tenho visto ao longe separada
a cena que formou a indústria vossa.
Com espanto fiquei quando rasgaste
1920 a carta que os venenos envolvia. [104v]

ZANGA Muito adiantei naquele impulso,
mais força lhe quis dar a valentia.
Ao cume conduzi os seus ciúmes,
no seu auge já estão. Agora posso
1925 a traição manejar sem descobrir-se
por leve pensamento a minha fraude.
Eu lhe fingi amor, tentei livrá-lo,
defendi Leonor, mas tudo isto
o requinte dispunha da vingança.
1930 O retrato puseste onde te disse?

ISABEL Sim, meu Zanga, já tudo está disposto.

ZANGA Não careço de ti. Deves deixar-me.

Vai-se Isabel.

1935 Tudo vai como temos projetado,
tudo se conduz bem. Que bem é este?
Pensamento cruel, tu me responde,
a miséria, a vil traição, a impostura,
é este o bem que só pertence a Zanga?
Destas imposturas, desta fraudes,
1940 e destes pequenos artificios,
ressurça de fracos miseráveis
que mendigam o pão para o sustento
e não de Zanga, que vive muito acima [105]

1941 Ressurça: no testemunho lê-se *resursa*. Ver nota à linha 1110.

1945 destas baixas ideias. Vil fortuna,
as fadigas são estas dum soldado,
dum guerreiro que tem servido a pátria,
exércitos mandando? E que valente
o ídolo se mostrava do seu povo?
As nobres cicatrizes das feridas
1950 com este infame ódio serão gastas?
Minhas glórias assim eu verei murchas?
Eu a um fim me propus, assaz mui grande,
e para o professar preciso forças.
E no estado penoso em que me vejo
1955 só posso recorrer ao vil engano.
O fim aonde tende me engrandece.
Já basta de curvar a minha fronte
debaixo dum jugo que m'infama.
Macerado meu rosto pelo ímpio,
1960 se os vergões lhe gastou o tempo avaro,
a lembrança revive desta afronta.
É grande o meu projeto, mas sublime,
e se o louvor me negarem que mereço
– os que a tragédia virem que disponho –
1965 d'espanto tremerão, de horror e medo,
aprendendo a fugir duma vingança.

[105v]

Vai-se.

Ato IV

Cena I

1970 *Afonso e Zanga.*

AFONSO Oh, que tormento é este de pensar?
Que ideias, que discursos e que imagens,
encadeadas todas se confundem.
A rezão não vislumbra e sem saída
1975 eu me vejo num forte labirinto.
A minha perdição é sem remédio,
eu sou o infeliz e meu contrário,
sepultado me julgo e já sem vida,
como o frágil inseto ardiloso
1980 em a teia que mesmo tinha urdido.
As provas eu balanço cuidadoso,
a rezão se desmente a todo instante.
Anarquia espantosa da minha alma
não posso suportar. A ingrata busco,
1985 a sua consciência espavorida

1950 *ódio*: no testemunho lê-se *óleo*.

1953 *professar*: no testemunho a palavra *profixir* encontra-se corrigida para *profexar*(?). A sobreposição das duas redações dificulta a leitura tanto da palavra escrita originalmente como da sua correção.

		à morte eu vou levar e obrigá-la a dizer-me por força esta verdade.	[106]
	ZANGA	Detende-vos, senhor, onde partis? Eu vos vejo perplexo e vacilante.	
1990	AFONSO	Que vens tu a dizer-me?	
	ZANGA	(Tudo perco se a formosa Leonor a falar chega.)	
	AFONSO	Que murmuras de mim? Fala sem susto.	
1995	ZANGA	Obrigá-la a confessar o seu delito? Oh, louca esperança de um amante. Inocente ou culpada, estai bem certo que desta acusação só nascer pode o fazer-se instrumento da ruína como pede seu justo desagravo.	
2000		Seu pai é na corte poderoso, é valido do rei e seu caráter vos poderá pintar bem horroroso ao soberano a quem justiça clame do vosso proceder e vis suspeitas	
2005	AFONSO	Tudo será melhor do que o tumulto de paixões tão diversas e contrárias que minha alma combatem. Tudo é menor que a sorte ordene do que a vil suspeita oprimidora a que já minhas forças não resistem. Eu amo muito mais perder a vida que dela suportar o cruel peso.	[106v]
2010	ZANGA	Que adquiris, meu senhor, em ter certeza dum crime qu' é melhor não ser ciente?	
2015	AFONSO	O quê? O viver isento e livre de tormentos, de penas, de cuidados, o desprezá-la com rigor violento. De todo em meu peito desertarem os martírios que amor astuto forma.	
2020	ZANGA	Ah, meu caro senhor...	
	AFONSO	Que dizes, Zanga?	
	ZANGA	Que reserveis, senhor, o vosso alento para empresas d' imortal memória, em que servindo à pátria, valeroso, mostreis o quanto pode o braço hispano e ao cume eleveis a vossa glória. Essa vida preciosa não nos roube um ciúme fatal que vos molesta.	
2025			
2030	AFONSO	Sobre o cadafalso tu me julgas. Se tens que me dizer, pronto declara ou corro a Leonor já neste instante.	[107]
	ZANGA	À morte proferi que antes correis. Mais não sofrerei. Não, eu não tenho estado assaz longe deste crime para sofrer também o seu castigo.	
2035			

Eu sou culpado, senhor, de ter oculto
a causa que podia esclarecer-vos
no tumulto de imagens que vos cercam.

2040 AFONSO Agora mais que nunca me confundes.
ZANGA Isto me vai perder, mas vossa vida
me arranca do peito este segredo
qu'havia acompanhar-me à sepultura.

2045 AFONSO Fala, amigo fiel, não te dilates.
ZANGA Preciso assegurar-me da palavra
qu'há pouco proferiste do desprezo
que contra Leonor tínheis armado,
conhecendo ser certo o seu delito.

2050 AFONSO De tudo me recordo, eu to juro
e meu ânimo tranquilo to assegura.
ZANGA Eu exijo de vós um juramento
de sempre vossa vida conservardes,
como fruto feliz do meu desvelo, [107v]
de conservares em vós o meu senhor
até que céu termine vossos dias.

2055 AFONSO Eu to juro mil vezes. Dize, acaba,
qu'impaciente estou e exasperado.
ZANGA Como recebeis esta desgraça?
AFONSO Com um valor e coração de homem.

2060 ZANGA Sempre para mim vós tendes sido
um nune tutelar a quem respeito.
O meu pranto, senhor, vo-lo assegura.

Chora.

2065 Eu sempre estimei vossas bondades
como favores dum poder celeste.
O meu reconhecimento vai expor-vos,
pois está em meu poder a grave culpa.
Submisso implorando o meu castigo,
sabei pois...

2070 AFONSO Oh, que...
ZANGA ... D. Carlos...
AFONSO Se... Dizei... Eu tremo... Ah, dize.
ZANGA Ouvir-me não podeis. Doutra sorte...
AFONSO Continua, que preciso saber tudo.
E inda que agora, neste instante, [108]
em globos de chamas o universo
começasse a morrer, eu não morreria
sem já tudo saber. Enfim conclui.

ZANGA Em o meio da noite tem voltado
do campo da batalha o vosso amigo...

2051 *conservardes*: no testemunho lê-se *conservares*.

2085

LEONOR A buscar-vos venho, impaciente.
 Reparável se faz a vossa ausência
 dos amigos, convidados e parentes
 qu'esperam com prazer a vossa vinda.
 Inútil não deixeis o seu desvelo
 e desta amante esposa que suspira
 de completar em vós sua ventura.

2090

AFONSO Ide, senhora, ide, que eu vos sigo.
 Os convidados, meu bem, animar ide,
 não é justo que sintam a grave perda
 da vossa companhia respeitável.

2095

LEONOR Ah, meu querido esposo, eu diviso
 a tristeza pintada em vossa frente,
 eclipsando o prazer que cintilava
 no vosso rosto apertando o laço.
 Houve alguma notícia que vos prive
 do gosto deste dia?

[108v]

2100

AFONSO Não, esposa.

LEONOR Dizei, que vos ocupa o pensamento?

AFONSO Vós, senhora, vós. O céu é testemunha
 qu'outro objeto não tem em mim domínio
 nem pode no meu peito ter entrada.

2105

LEONOR E vós tendes a bondade de ocupar-vos
 de mim, querido bem, um só instante?
 Vós, de quem demandam os preceitos
 as inteiras nações por vós sujeitas?
 Vós, de quem um povo de soldados
 espera um sinal para o combate?

2110

AFONSO Em reparo vos põe minha ternura? (*Mostrando uma grande
 impaciência.*)

LEONOR Ah, e duvidais do zelo ardente
 que pelo vosso prazer o peito sente?

2115

AFONSO Satisfeita ficai reconhecendo
 que todo me possuis, só existindo
 neste meu coração, qu'é todo vosso.
 Outro pensamento eu não possuo
 do que cheio de glória contemplar-vos
 e outro eu não terei até que a parca
 severa corte o fio de meus dias.

2120

Ide, pois, alegrar nossos amigos
 que mui breve será minha demora.

[109]

2125

LEONOR Obedeço, senhor. Oh, quem pudera
 melhor compreender vosso desejo
 para logo o cumprir, humilde e grata.

Vai-se.

Cena III

Afonso e Zanga.

2130 AFONSO Este é o semblante aborrecível
da horrenda hipocrisia duma ingrata.

Seguindo-a com os olhos.

2135 ZANGA A narração prossegue qu'eu te atendo.
Em o meio da noite tem voltado...
Aqui ficaste. Eu ouço, continua.
Do palácio as guardas vigiava.
Essa noite, senhor, a minha sorte
deste modo teceu minha ruína.
A mim se chega Carlos. Então profere
que trazia de vós cousa importante
2140 para o rei, sem dilação e sem demora.
AFONSO O pérfido mentiu, eu enlouqueço.
ZANGA Confesso minha culpa. Transporte-me
de alegria, de prazer de vê-lo livre
das pesadas correntes que arrastrava
2145 no jugo de três anos de cativo.
Também por vosso amigo o contemplava:
motivos grandes a ceder-lhe o passo,
conhecendo o caráter que o anima.
Esta graça, senhor, contra vontade
2150 confesso que a fiz. Mas vossa ordem
me fez escurecer a luz do acerto.
Depois, por nutrir minha tristeza,
ao jardim os meus passos encaminho
convidado da lua que espargia
2155 do zéfiro benigno brando sopro.
Então, reclinado, eu pressinto
debaixo das latadas dos jasmins
um pequeno sussurro. Eu me chego,
por entre as ramagens, sempre oculto.
2160 Dois amantes eu vi cheios de glória
os braços apertando e proferirem,
sim, estas expressões doces e ternas:
«Oh, noite venturosa, feliz noite,
quando tornarás a ser propícia?»
2165 e D. Carlos conduz sem mais dizer-lhe.
AFONSO Estala coração, que bebo a morte.

[109v]

2127-2128 *Cena III / Afonso e Zanga*: no testemunho não há indicação de início cena. Só se encontram indicadas as cenas II e IV.

2135 *Do*: no testemunho lê-se *De*.

2154 *convidado*: no testemunho lê-se *convido*.

Cai precipitadamente sobre a cadeira.

2170 ZANGA (*À parte observando.*) (Minha alma se nutre, se consola
aos acentos ouvir das suas penas. [110]
A seta que disparei o tem ferido,
e seu grande coração tem penetrado
com a força do tremor... Oh, que alegria.
Seus joelhos se ferem um com outro,
2175 banha sua cabeça um ar corrupto
e nadam os seus olhos na amargura.)

A força da sua representação muda.

2180 Ah, senhor, vós me pondes a tormento.
Falai, assegurai-me que inda a parca
o curso não cortou de vossos dias.
Não me conheceis? Que mágoa acerba!
Estas negras ideias não vos levem
ao jazigo cruel dos peitos fracos.
Eu sou o vosso Zanga, o vosso amigo.

Afonso tira a sua espada desacordadamente e tremendo.

2185 Ah, meu senhor, que fúria vos transporta.
Que vejo? Embainhai a vossa espada.
Que'intentaís fazer? Eu tive a culpa
de ter-vos revelado o tal segredo.
A palavra, meu senhor, eu vos recordo.
2190 AFONSO Oh!

Cai no chão.

2195 ZANGA Que vejo? Que dor o penaliza.
Afonso sobre a terra assim prostrado?
Onde está, me dizei, esse desprezo? [110v]
A sábia indignação de vossos males
que vos faria apagar a paixão forte
que os olhos de Leonor tem infundido
no coração feroz às armas feito
2200 deste grande herói que adora Espanha?
Levantai-vos, Afonso, por vossa honra.
Que prazer dais aos mouros e alegria
nesta queda, senhor? E é possível
que triunfe de vós vossa desgraça?
2205 AFONSO Tomara profundar-me onde a terra
nem pudesse mostrar minha ruína.
Leonor meus sentidos só ocupa.
Minha glória, poder, minha amizade,
meu sangue, minha vida, tudo, tudo
a servi-la meu amor tinha disposto.
2210 Toda a minha vida ela ocupava.
Mas não pensemos mais... A dor me fere.
Ah, para se abraçar o universo
não precisa qu'um transporte do ciúme.

2215 Deixai-me ponderar, cruel ideia,
o tormento suspendei dos condenados.
Um pouco me soltai estas cadeias. [111]
Deixai-me ver os doces atrativos
que me pôde turbar o zelo ardente.
2220 Aquelas belas faces, onde a vista
pela primeira vez provou encantos,
aqueles olhos tão gentis e tão brilhantes,
que de um ativo fogo me abrasavam,
aquele sedutor, mimoso, peito
2225 onde a minha ventura tinha posto
o descanso da guerra... Onde? Onde?
Zanga, eu sou Afonso? Inda estou vivo?
Mente a ideia. Eu sou mimada forma.
Já perdi tanto bem, tanta ventura
e ainda de tormentos rodeado
2230 eu me vejo na triste sepultura.
ZANGA Prometido me tendes de sentires
todas estas desgraças como herói.
AFONSO Palavra já não tenho, não, meu Zanga.
Qu'homem tem provado tantas dores
2235 quantas as que me ferem e despedaçam?
ZANGA Por mercê, ó senhor, sêde tranquilo.
AFONSO (*Desesperado.*) Como a onda batida pelo vento,
como o raio que rompe a nuvem densa. [111v]
ZANGA É este o sábio Afonso?
2240 AFONSO Desgraçado!
Já te disse uma vez que não sou esse.
Debaixo dessas cúpulas de murtas
que forma o jardim deste palácio
esse Afonso morreu e jaz infame.
2245 Eu sou a sombra deste triste Afonso.
A esposa... Ai de mim, eu desespero.

Chora.

ZANGA (O seu pranto proclama meu triunfo.)
AFONSO (*Delirante.*) Depressa, cava a sua sepultura.
2250 ZANGA Meu senhor.. Meu senhor...
AFONSO Ah, se não fosse
tão cálido o sangue do impúdico,
a sede do meu ódio saciara
e à saúde de Leonor eu o bebera
2255 em a mesa fatal das minhas núpcias.
ZANGA (Ah, com o teu noutro copo respondera.)
AFONSO Mas eu posso falar e descobrir-me.
A sangue frio tu deixa combater-me.
Feliz e desgraçado a mesma noite...
2260 Oh, que impaciente da desgraça,

2248 Ver nota à linha número 532.

2256 Ver nota à linha número 532.

que amigo eu acharei que me console? [112]
D. Carlos onde está? Acaso sabes
a desordem a que o fado me destina?

2265 ZANGA Onde vos leva a dor?
AFONSO À sepultura.
Carlos, o teu fiel amigo te procura.
Foge, Zanga, deixa que se apresse.
Vem prender-te, amigo, nestes braços.
É ele, é ele... eu já persinto
2270 seus passos vagarosos.

ZANGA Suspendei-vos.
AFONSO Oh, morte! Oh, rigor! Oh, fúria! Oh, raiva!
Ele fixa seus olhos cintilando
pelo fogo de amor... Em quem? Ó, morte!
2275 Despedaça este vil. O mando e quero.
O seu corpo tu rasga com mil golpes,
insepulto para pasto tu o deixa
do feio abutre das aves de rapina.

ZANGA A que ponto me conduz a vossa mágoa?
2280 AFONSO S'estranho te não é guardar segredo,
escuta Zanga, escuta, o que profiro.
Ali debaixo das latadas curvas
qu'enlaçam os virantes jasmineiros... [112v]
Que traidor diviso!... Qu'imprudente
2285 Arranca de suas mãos... Vai, corre, mata.
Separa um do outro... Mata, mata.
Meu coração apertam entre os braços
e pisam minha glória e meu respeito...
Deixai-me livre, ímpios agressores...
2290 À força a mais fatal d'uma perfidia
Ah, quem o deixou entrar? Tu foste, ímpio?
Sente o prémio, a vida pronto exala.

Querendo feri-lo e se perturba.

2295 O resorte falece do meu braço,
e a cabeça turbada já não rege
e as forças de todo me abandonam.

ZANGA Vosso grande valor aonde existe?
AFONSO Oh, maldito escravo, sim, maldito.
Antes de celebrar este himeneu
2300 porque o segredo, vil, não declaraste?

ZANGA Atendei-me, senhor. As vossas dores
quanta pena me dão em ser a causa!
Porém, devo, sincero, consolar-vos
que nada vi que fosse criminoso
2305 nem à formosa Leonor, nem a um amante [113]
que lhe era prometido ser esposo.
O juro pelos céus, vo-lo asseguro

2294 *resorte*: é provavelmente um galicismo de Paula, originado pela palavra francesa *ressort* (móbil, motivo, coragem). Não se encontrou a palavra em dicionários coevos.

que nada profanaram da modéstia.
 Sim, mil vezes ao texto eu o juro.
 2310 D'Álvaro a mudança repentina
 me privou de contar-vos a verdade,
 mas s'errei, meu senhor, perdão vos peço
 e neste servo exericei a crueldade.
 2315 AFONSO De ti preciso, por um pouco vive.
 «Ó noite venturosa!... Feliz noite!
 Quando tornarás a ser propícia!»
 Não é isto o que ambos expressaram?
 Vai arrancar do mundo este perverso...
 Mas o louro me toca da vingança.
 2320 Deixa-me refletir um pouco, livre.
 Alameda das murtas se acomoda
 para golpe imprevisto.
 Junto com um punhal eu lá t'espero.
 Não duvides, parte, eu te mando.

2325 *Vai-se Zanga.*

«Quando tornarás a ser propícia!»
 Esta mesma noite, nos infernos.

Cena IV

Vai a partir, Leonor o suspende. Leonor e o dito.

2330 Qu'encontro tão cruel permite a sorte.
 A ferida se abre com mais força
 à vista dos encantos que derrama
 do seu rosto gentil. É o demónio
 que na forma de anjo me aparece.
 2335 A cadeia já rompo, disparando
 mil golpes de punhal naquele peito...
 Porém, perco metade da vingança.
 De projeto se mude,
 aprenda-se a fingir também com ela.
 2340 LEONOR Perdoai-me, senhor, se vos perturbo
 com a minha presença algum cuidado
 Os nossos parentes me suplicam
 que vos venha buscar porque conhecem
 que posso merecer-vos esta graça.
 2345 A alegria s'extingue, querido esposo,
 se animá-la não vem vossa presença.
 AFONSO Neste instante eu ia procurar-vos
 e a todos agradecer fineza tanta.
 Mas vós, sem mim, podíeis, sim podíeis,
 2350 o prazer inspirar aos meus amigos.

[114]

2345 *A alegria*: no testemunho lê-se *àlegria*. A crase do artigo *a* com o *a* do nome leva a que a escrita omita o primeiro.

Dá um suspiro.

LEONOR Esposo, suspirais. Dizei a causa.

AFONSO A apreensão vos mentiu.

2355 LEONOR Assim o julgo,
porque vossos suspiros são os meus
e esta repartição a mim pertence.

AFONSO Lisonjear-me quer o vosso afeto?

2360 LEONOR Se tendes por lisonja, caro esposo,
as provas que vos mostro de ternura,
bem posso segurar-vos que sincera
para longe mandei o cumprimento
na solene cerimónia deste dia.

AFONSO Que cerimónia? Que dia?

2365 LEONOR Divertir-vos,
julgo, pretendeis nessa pergunta.

AFONSO Meu coração contente se demonstra.
É verdade, meu bem.

2370 LEONOR O mesmo sinto.
No peito virtuoso tem morada
a alegria sincera e o prazer justo.

Afonso (Sincera.... Virtuosa.... Ah, perjura!)

LEONOR Que proferis, senhor, que não percebo?

AFONSO Que sois excessivamente bela.

2375 LEONOR É nada a vã beleza sem virtudes.
Mas quando as possua é prémio digno
dum coração tão puro como o vosso.
Isto é o salário que o céu paga
às almas grandes, almas generosas,
que brilham apesar de opacas trevas
2380 sobre o falso teatro deste mundo.
Se as graças dotaram meu semblante
dos preciosos dons da formosura,
se da virtude sigo o documento
o céu me devia a vós, porque sou vossa.

2385 AFONSO (O documento segue da virtude.)

LEONOR Ah, eu julgo, senhor, vos interrompo
alguma ideia que o sentido ocupa.
Se devo retirar-me...

2390 AFONSO Ah, sem dúvida.
Eu ficava, meu bem, pelo que sente
este meu coração por vós ferido.
Já basta de viver de vós distante.
Esta mão... (*Pega-lhe na mão.*) este prémio venturoso
que o céu me permitiu por ser constante
2395 e que hoje eu aperto como esposo...
Ah, e que doçura obtenho neste laço.
Nossas almas se abuscam... se confundem.

[114v]

[115]

2371 Ver nota à linha 532.

Chora.

2400 LEONOR Lágrimas verteis, que dizer querem?
AFONSO Minha grande alegria só exprimem
e de tudo m'esqueço em contemplar-vos:
de mim, do meu dever, enfim, de tudo.
Oh, céus, que profusão vos admiro
2405 d'encantos e de graças. Eu quisera
depor este meu ser aos vossos olhos,
subindo a essa esfera,
e de lá despedir sulfúreos raios
qu'estalando da dextra vingativa
consumissem cruéis e vis traidores.
2410 LEONOR Aonde conduzis vosso delírio?
Ou a causa dizeis que vos maltrata
e que vosso coração com força fere
ou para sempre deixai que me retire.
AFONSO E tanto pôde Afonso interessar-vos?
2415 LEONOR A que espanto, senhor, vai entregar-me
a vossa turbacão? Dizeis, é esta
a ternura que himeneu hoje permite?
Sofrer não posso mais. Estou ofendida.
2420 Vossos olhos s'excusam o ver os meus,
a vossa mão também, quando o suplico.

[115v]

Pega-lhe na mão.

Ah, vós me deveis este segredo.
Guardá-lo saberei, sim, bem amado.
Eu não sou vossa esposa? Não possuo
2425 o direito de saber o quanto oculta
o vosso coração, que me pertence
pela compra que fiz? Ah, declarai-me,
sim, por vosso amor, as vossas penas.
Não merece resposta meu extremo?
2430 Cruel Afonso, ímpio, desumano,
que a razão de pedir tornais inútil.

Ajoelha.

Prostrada a vossos pés, eu o suplico.
Atento reparai esta infeliz
2435 o que pode exigir-vos demandando.
Declarai-me, senhor, que vos molesta.
A esta confissão, eu vos conjuro.
Eu vos cedo a homenagem deste dia.
Vêde, por uma vez, se podeis tanto,
2440 de D. Álvaro a filha deste modo
abatida tremendo sobre a terra.

Abraça os joelhos de Afonso.

Eu vos cito a falar ou neste lance
a minha alma se arranca deste corpo

[116]

2445 ultrajado por vós e de tal crime
 eu, esposa fiel, vos encarrego.

Afonso se afasta dela e cai sobre as lajes.

 AFONSO Ah, que ferro... que mortal ferida.
 LEONOR Esta é a ventura qu'indiscreta
2450 me tinha o cruel fado prometido?
 A vida dos esposos desta sorte
 acaso principia? Oh, justos céus,
 que tenho eu cedido loucamente
 quando o meu coração eu dei a Afonso.
2455 Inocente ignorava tal ventura.
 Abandono sem pensar o terno abrigo,
 dum carinhoso pai que só buscava
 os meios de fazer-me venturosa,
2460 para agora sentir por ser esposa
 este desprezo vil que me lacera,
 porque amor conheci... Ah, imprudente,
 imprudente donzela que se fia
 – porque amor a feriu – sobre uma prancha
 aos furores dum mar tempestuoso,
2465 o milagre esperando de salvar-se.
 Aonde levarei os meus suspiros?
 A quem expressarei as minhas queixas,
 se aquele que devia socorrer-me
 é o mesmo que as forma, desumano?
2470 AFONSO Retirai-vos, senhora, que eu vos sigo.
 Ser-vos-á manifesto meu desgosto
 e por vós desculpado este crime.

Vai-se Leonor.

 Inocente parece, mas é falsa.
2475 Seu peito rasgará buído ferro.
 Porém, devo banhar-me no seu sangue?
 O crime no seu rosto perde a força,
 perde a natureza e me parece
 que toma os atrativos da virtude.
2480 Minha dextra se prende, s'encadeia
 pela força de amor... Irresoluto...
 Mas duma vez se aclare o meu ciúme.

Cena V

Zanga e o dito.

2485 ZANGA (Eu temo que o valor o desampare
 precisa que morra, o tempo o pede.)
 AFONSO Esta terra tão sólida e tão vasta,
 este sol e mais astros tão brilhantes,

2454 *a Afonso*: no testemunho lê-se *Affonso*. A crase da preposição *a* com o *A* do nome leva a que a escrita omita o primeiro.

2490 a grandeza, enfim, do firmamento, [116]
estes grandes seres que contemplo
um dia hão de morrer. E que é o homem?
A mais frágil porção do pó, do nada.
Um dia sucede a outro dia,
forma o mês na forma do seu giro;
2495 o ano já provecto, o ano engole.
É tudo uma cadeia de mil mortes.
Que tem pois, ó céu, de formidável
esta morte temida? S'este mundo
não mostra que desgostos e trabalhos,
2500 um deserto e um vale de desgraças.
E quanto mais temer se deve a vida.
ZANGA Julgo que falais, senhor, de morte.
AFONSO Sim, eu nela falei, pois a desejo.
ZANGA Já mataste Leonor? Vos felicito.
2505 AFONSO Não, Zanga, eu sou o mais culpado.
Eu sou o réu, sou o vil que imprudente
julgo mal da visita dum amigo,
que d'estrada da honra não se afasta
e por ela me cede seus poderes.
2510 O céu me iluminou, pois já não vejo
a súbita mudança d'estimar-me [117v]
a gentil Leonor; mais não diviso
a prontidão de Carlos em ceder-ma.
Só vejo sou esposo e que preciso
2515 de, amante, cumprir os meus deveres.

Partindo.

ZANGA E quem move, senhor, esta mudança?
AFONSO Seria deslustrar minha memória
duma dama rasgar o brando peito,
2520 de seu sangue manchando a minha glória.
O respeito se apodera novamente
do meu peito sublime e a vingança
um caráter já goza de grandeza
que as almas vulgares desconhecem.
2525 Aquele coração que destemido
é superior à natureza frágil.
Oh, quanto s'engrandece, se distingue.
ZANGA A beleza de Leonor tudo vos pinta.
Não é vossa razão quem vos revolta,
2530 o amor da bela esposa tudo vence
e volta contra vós a espada mesma
que podia seu peito trespassar-lhe.
Apagar de seu rosto soberano
o encanto subtil as luzes belas, [118]
2535 que amor lhe concedeu para render-vos,
outro braço requer não sendo o vosso.
Ah, Carlos! Se a sorte... Mas que digo?
Perdoai-me, senhor, que este nome

2540 chegasse a proferir incautamente.
 O vosso dizer queria, foi engano.
 AFONSO Esse nome, tua voz e teus discursos
 revoltado me tem com força ímpia.
 Abafado o coração me tolhe a fala.
 Tu deves poupar-me, não ferir-me;
 2545 tu deves ocultar minha fraqueza
 e não injuriar-me desse modo.
 Eu adoro a Leonor, eu to declaro.
 E me abato a dizer-to? Quanto pode
 esta amante paixão que me devora!
 2550 Eu tenho-me exortado aborrecê-la,
 eu me tinha mandado a dar-lhe a morte,
 mas à primeira vista prevenido
 os seus olhos me tem detido o golpe
 e, severos, me ferem sem piedade.
 2555 ZANGA Que dizer-vos não sei, muda-se o tempo.
 A raça dos mortais é muito frágil. [118v]
 Ah, os homens não são mais do qu'homens.
 Outra dextra nos fez, não foi a nossa.
 Adeus, meu bom senhor, morrei contente.
 2560 Se pudesse também descer convosco
 a essa tenebrosa sepultura
 e fechar os meus olhos para sempre
 com o sono fatal da noite eterna
 para não ver, senhor, as cenas tristes
 2565 como testemunha dolorosa
 a que vai condenar-me o meu destino.
 AFONSO Que me vens a dizer? Pronto, conclui.
 ZANGA Oh, quanto é cruel vosso preceito.
 Muito pouco prezais minha amizade,
 2570 e o grande amor que sabe tributar-vos.
 Podereis duvidar, dizei, Afonso,
 que apenas vosso corpo for entregue
 à fria habitação desses insetos
 a engrossar o pó... que digo... eu pasmo...
 2575 que a campa para sempre vos oculte...
 – a dor não conheceis que sentir possa
 este vosso cativo neste lance –
 de ver zombar com mofa, com desprezo, [119]
 sobre a vossa mesma sepultura
 2580 àqueles que ali foram conduzir-vos
 por seu cruel amor, paixão infame.
 Assim hão de proclamar o seu triunfo
 calcando com os pés aquele herói
 que turbado teria se vivesse
 2585 as suas tão culpáveis alegrias.

2553 *detido*: no testemunho lê-se *detendo*.

2590 AFONSO Oh, tormento maior que pode dar-se,
 onde vais profundar minhas ideias?
 Porém. Carlos, tu sabes, é coberto
 de arma de virtude. E deferente
 ele sabe aterrar um vil ciúme.
 2595 ZANGA Apenas sem resorte o vosso corpo
 ele vir de gosto transportado,
 sim, da sua hipocrisia dará provas.
 Nos braços da sua bela satisfeito
 amor apertará de himeneu sacro
 os doces laços acendendo a pira.
 Que suspiros! Que afetos! Que prazeres!
 E que exéquias se fazem ltuosas
 por vós, oh, meu senhor. Ah, que deliro!
 2600 Porém, vós, no sossego do sepulcro,
 não vereis de amor o seu transporte,
 os ósculos, suspiros e finezas,
 não vereis repetir. Oh, dor! Oh, mágoa!
 Só para mim será esse tormento.
 2605 AFONSO Bem, eu te livrarei de o sentires.
 Morra esse cruel, indigno Carlos
 Espera-o no caminho, pronto o mata.
 Minha ordem esta é, depressa voa
 e não tornes a ver-me sem vingar-me.
 2610 ZANGA A desobedecer-vos não me anima.
 A tudo por servir-vos devo expor-me.
 AFONSO Prometes de morrer, amado Zanga,
 o golpe disparando nesse indigno?
 2615 ZANGA Senhor, discorrei com mais prudência.
 Nós seremos todos sepultados
 no túmulo fatal do vosso amigo?
 Recordai-vos melhor do débil sexo.
 Ah, desde que uma vez paixão amante
 o peito duma dama tem ferido
 2620 e a modéstia e pudor os laços rompe...
 A perda dum esposo facilmente
 ressarcida se vê em breve tempo.
 De Carlos pode ser que se recorde...
 2625 AFONSO Pensamento infernal! E quanta força
 esse discurso tem, que me referes.
 Tudo mais aumenta a vil injúria.
 Um sorriso insultante
 não poderão deitar na fria campa
 de Afonso infeliz. Tu me convences.
 2630 Eu não devo morrer, que o pede a honra.
 ZANGA Vós não deveis morrer. O cruel fado
 vos impede matar. E que vos resta?

[119v]

[120]

2587 *vais*: no testemunho lê-se *váz*.

2591 *resorte*: ver nota à linha 2294.

2624 *força*: o suporte está danificado impossibilitando uma leitura completa da palavra.

Um partido terceiro não encontro
se não o de render-lhe o vosso afeto.

2635 AFONSO Oh!

ZANGA (*Com muita ironia.*) Se vós lhe perdoais, o grande nome
tereis de piedoso e firme amante.
E se vós lhe rendeis as vossas graças
sois mui terno, senhor, e compassivo.

2640 AFONSO Zanga, eu t'entendo, eu t'entendo.
Ainda que o meu braço gele e trema
mais ela não verá a luz do dia.

ZANGA Que o heroísmo, senhor, o peito fere.
Reproduzir-se vejo nessa ideia [120v]
o esplendor dos gregos, dos romanos.
Grita a honra, o dever e a fraqueza
do seu grande murmúrio perde a força
desde que a justiça fala ao sábio.
Em Áulide um pai a filha mata
e obtém desta ação mais nome e glória
que de tantas batalhas e triunfos;
um irmão rasga o peito destemido
da irmã que macula seu decoro;
outro livra seu filho, atropelando
o severo rigor da lei injusta;
outros fazem mais em dedicar-se
a si mesmos a honra. Ah, vede, a Atílio,
que o nome eternizou orando em Roma,
morrendo como herói na grã Cartago.

2660 Maior campo, senhor, vos mostra a sorte
que acima vos porá destes modelos
que Roma produziu e teve Grécia.
No dia de himeneu romper os laços!
O fogo extinguir d'amante chama!

2665 O valor dominar num peito ilustre
tendo a luz da razão sempre liberta. [121]
Que heroísmo, senhor. E é possível?

AFONSO Tudo possível é a quem suporta
derramado veneno pelas veias.
2670 Turbado está de todo meu discurso.
Estas núpcias, amigo, m'esqueciam.
A noite que se apressa não supunha...
Zanga, o meu destino me permite
que me iguale a ti nesta desgraça.

2649-2651: referência ao sacrifício de Ifigénia, por ordem de seu pai, Agamémnon.

2657 Atílio: Marco Atílio Régulo (299 a.C. – 246 a.C.) foi um político da gente Atília da República Romana eleito cônsul por duas vezes, em 267 e 256 a.C. Conta a tradição que os cartagineses, que tinham aprisionado Atílio, o teriam enviado a Roma para que ele convencesse seus concidadãos a cederem à paz. O plano era que, se ele não conseguisse fazê-lo, deveria retornar a Cartago para ser executado. Mas Atílio Régulo, ao invés de defender a paz, revelou aos romanos as condições político-económicas dos inimigos exortando os romanos a tentarem um último esforço, pois Cartago não conseguiria resistir à pressão da guerra e seria derrotada. Terminado o seu discurso, honrando a sua palavra, regressou a Cartago, onde foi torturado e executado.

2675 Na justa cerimónia tem cuidado
que pede o festim, pois quando vires
os copos coroados de grinaldas
d'espumante vinho estarem cheios,
os instrumentos acordes ressoarem
2680 com o murmúrio d'água das cascatas,
os tapetes tu vires estendidos
recamados de ouro, sobre o parque
os lustres diamantinos renovarem,
por muitas luzes ter, um novo dia
2685 então, Zanga, é tempo do socorro.
As fúrias tu convoca desse reino
d'espanto, de horror, de noite eterna,
convida ao festim todos os males,
os zelos, o desprezo, a raiva, a ira.
2690 Venha a desesperação e a vingança,
todos os nossos augustos companheiros.
Mas a morte eu lembro de que seja
entre todos primeiro convidado.
Da sua mirrada mão eu só confio
2695 que ao leito nupcial vá conduzida
esta falsa perjura, que detesto
e que deve cobrir de opacas trevas
o seu delito atroz e a minha afronta.

[121v]

Ato V

2700 *Cena I*

Afonso.

AFONSO Que objeto de terror e de piedade
é a sombra infeliz que me rodeia.
Desfigurado rosto! Horrendo vulto!
2705 Que feridas! Que sangue me demonstras?
Quem foi o assassino me declara.
Quem despojo te fez da desventura?
Não me sigas, espectro, não me sigas.
Não me prendas os pés, solta meus passos.
2710 Mas, ah, que diviso? Tu és, dize,
o amigo traidor? Carlos perjuro?
Tu deixas a cabeça macerada
dizendo-me que sim? Ah! Foge, foge.
Por um instante só em paz me deixa.
2715 Não posso encarar no teu semblante.
Eu corro... mas aonde? Quem me ampara?
Riscado está o plano da desgraça.

[122]

2682 *parque*: no testemunho lê-se *párche*.

2690 *Venha*: Suporte danificado. Não é possível ler o início da palavra, mas identificam-se as letras *-nha*.

Levantar vou a pedra do sepulcro
onde oculte de todo meu delito.

2720 *Vai a partir.*

Cena II

Zanga e o dito por ele embaraçado.

ZANGA Onde partis?

AFONSO Carlos já é morto, fiel Zanga?

2725 ZANGA Eu tenho obedecido a vossas ordens –
assaltado ele foi com brava fúria
d’assassinos cruéis por mim dispostos
um golpe não perdeu em defender-se,
mostrando o seu valor na hora extrema.

2730 Caindo por acaso, vão-lhe sobre
e à custa de cem golpes desfalece,
esgotado do sangue sobre o campo.
Por Afonso ele chama agonizante
e mal lhe percebi estas palavras:
2735 «Não vos peço razão, traidora gente,
desta morte cruel, só vos imploro
minhas cinzas junteis à sepultura
do amigo fiel, do sábio Afonso.»
Um voto fez por vós perdendo a vida.

2740 E isto só foi o seu final suspiro.

AFONSO Oh, Zanga! Oh, Zanga! Eu pasmo! E tremo!

Precisa que me apresse, me retire,
para bem ponderar não tenho força.
Oh, mistura horrorosa de tormentos,
2745 de crimes, de paixões e de justiça,
qual abismo de ideias, me confunde.
Ele devia morrer...sim. E não devia.
Onde está Leonor? Já de repente
me debes responder. Eu me sepulto
2750 num pego profundíssimo d’horrores
e não encontro na minha triste sorte
mais alívio que as raivas e furores.

ZANGA No jardim eu deixei a vossa esposa
e, depois de adoçar-lhe a sua pena
2755 formando vossa dor por outra causa,
a notícia lhe dei que o vosso amigo
saindo deste paço fora morto.
O pesar demonstrou e logo inquire
quem fosse o matador, com bem receio.
2760 Eu, então, a desviei de vãs ideias,
como pede negócio tão profundo.

[122v]

[123]

2755 *causa*: O suporte está danificado permitindo apenas a leitura do início e fim da palavra.

AFONSO O ponto é chegado de vingar-me.
Não tenho que esperar, sou cruel fera.

Partindo.

2765 ZANGA E qual é, me dizei, vosso desígnio?
AFONSO Eu to vou a dizer, escuta, atende.
Debaixo das latadas dos jasmins,
lá onde presidiu amor impuro,
a morte vai pagar minhas injúrias.
2770 Diante da cruel, dum ar tranquilo,
meu braço portará minha vingança.
Mandar-me saberei depondo a fúria.
Em face lh'exporei todo o seu crime
e depois, com uma fria gravidade
2775 de ministro da lei que faz justiça,
de um golpe a mandarei à sepultura.

[123v]

Vai-se

Cena III

Zanga só.

2780 ZANGA O horror e feia noite te acompanhe.
A mão lhe conduzi, fúrias do Averno.
Juntai-vos, ide cercar aquele sítio,
deitai fora o prazer que ali reside,
no meio de vossas iras ocultai-os.
2785 Dizei-lhe que vos mando, sim, dizei-lhe
que sois em meu socorro. Profanai
com vossos pés o sítio deleitoso.
Em lugar de rosas e mais flores
que perfumem o ar de seus aromas,
2790 fazei que à cicuta e mais venenos
em torno cresçam destes dois amantes
e lhe infestem o ar que inda respiram.
O canto do rouxinol mudai, ó fúrias,
em grasnadores e terríveis gritos
2795 de negros corvos, agoureiras aves.
Que os sapos se inchem de veneno,
qu'as víboras silvem entre a relva.
Mil serpentes enlaçadas estejam
nos debruçados troncos dos arbustos,
2800 servindo de dossel àquelas fronte
qu' se hão de imolar à minha raiva.
Fúrias, parti, nada mais digo.
Meu preceito sabeis, correi, voai,
qu'eu desesperado já vos sigo.

[124]

2794 *grasnadores*: no testemunho lê-se *gasnadores*.

2805 *Vai-se.*

Cena IV

O teatro representa um tecido de latadas de flores com festões e diferentes craveiros de flores adornam o alegrete aonde está dormindo Leonor.

Afonso e a dita.

2810 AFONSO Ó vós tenros e viçosos amarantos,
rubicundas rosas como aurora,
doces murtas, cheirosos ramalhetes
das flores que dão dourados pomos,
por que estais tão risonhas e tão belas?
2815 Como não vos murchais com minha vinda?
Sim, a impressão sentis. O meu semblante
à terra vos inclina moribundas.
O vento está em calma, as folhas tremem,
tudo incita a cor verde do cipreste,
2820 lentamente a alegria vai fugindo
e numa escuridão tudo confunde.
As fantasmas da noite pavorosa
se tem juntado aqui neste momento.
No teu seio recebes um tirano
2825 que manchará de sangue tuas flores.
O asilo do prazer não serás mais,
sim de mortes, infâmias e horrores.
Debaixo de tuas sombras... Mas que vejo?
Me segue a maldição, a ingrata dorme.
2830 O intenso calor que o sol dimana
oprimido a tem... Oh, céus!... Eu morro!...
Pela última vez... meus tristes olhos,
fartai-vos de a ver. Beleza infausta,
onde te ferirei? O mesmo golpe
2835 a meta deve ser da minha vida.
Meu firme coração ensanguentado,
de ti sairá cruel pela ferida.
Eu sinto já as dores que me custas,
e não posso deixar de contemplar-te.
2840 Ó céu, que lhe dás tantos encantos,
permitis que um mortal pelo ciúme,
temerário, se atreva a destruir-lhos?
Porém, vejo sorrir-se aquele rosto
que a um ser inocente se assemelha...
2845 Mas eu não me rirei. Eu... nunca, nunca.
Um violento desejo tu m'inspiras
de dar-te o ósculo para sempre eterno
desta separação. Porém, de novo

[124v]

[125]

2806-2809: no testemunho a indicação de cena encontra-se depois da descrição do cenário.

2840 *dás:* A grafia é ambígua. Outra hipótese de leitura seria *doas*.

2850 o seu riso espalha no semblante.
Sem dúvida nos braços se figura
do perjuro rival que tanto adora.
Maldição sobre ti e teus encantos,
deles através seja este ferro
que puna meu agravo.

2855 *Querendo feri-la, se suspende, ouvindo-a.*

LEONOR Caro esposo...
Não m'enganou, senhor, meu pensamento.
Ansiosa, amado bem, vos esperava
neste sítio, cumprindo vossa ordem.
2860 O excessivo calor rebate a força,
debaixo das ramagens dos arbustos
o murmúrio da água convidou-me
o brando sono a que me viste entregue.

2865 AFONSO (Poderosos céus, que assombro e pasmo.
Quais olhos abre para ver o dia.
Eu tremi de feri-la quando o sono...)

[125v]

Agora segue mais alto.

2870 Pela última vez, um terno abraço
recebe a infiel, depois o ferro
a justiça fará que pede o crime.

LEONOR Ah, que me diz o meu bem, o meu consorte?

2875 AFONSO Afonso só vos diz, entregue à pena,
que se amor existisse e não morresse
ver-se-iam desprezadas as virtudes
e a loucura nos homens dominante.
Cegos pelo amor, sem ter socorro,
iriam a descansar na sepultura.

2880 LEONOR Este dia de prazer outros cuidados
vos pede, amado bem. Causas funestas
não devem perturbar-nos. Reconheço
que a perda dum amigo muito custa,
porém, meu terno amor tudo repara.

2885 AFONSO Tu a perda de um amigo me recordas?
Teu amor? Tua fé... Que abismo é este?
Demónio petrificado

d'encantos e beleza. Dizer quero,
espírito celeste... Eu não posso
deixar, querido bem, de contemplar-te.
Onde tens aprendido tais feitiços?
2890 Declara já de quem os recebeste,
que não posso tocar-te sem que sofra
um prodígio fatal que o sangue agita,
que m'inflama, me abrasa, me devora
e que a minha cabeça se confunda.

2895 Neste mesmo instante me parece

[126]

2864-2866 Ver nota à linha 532.

de que entorno de mim errante giras,
que me foges, escapas, que te perco.
Não, eu te prendo, de ti me asseguro.

Abraçando-a.

2900 Eu te abraço, é certo... Duvidoso...
Ah, gentil Leonor, tantas belezas
quem pôde ajuntar num breve espaço?
Que poderosa mão estender soube
sobre teus atrativos singulares
2905 este véu de brancura de que a vista
com terrível pesar é ofuscada?
Meus olhos te procuram novamente
embriagados na tua formosura,
encantos mais sublimes te descobrem.
2910 Teus olhos que me tem assassinado...
Quem lhe deu umas luzes tão brilhantes?
As graças sobre ti o céu prodiga.
Eu me prostro a teus pés, tu me perdoa.
Precisa que te ame e que te adore.
2915 LEONOR Esposo, moderaí vossos transportes.
De amor eu conheço que procedem;
porém, tão grande extremo
enche meu coração d'espanto e susto.
AFONSO 2920 É verdade, senhora. Delirante
o extremo segui de minhas penas.
Estou fora de mim e me repreendo.
Agora a morte, a razão e a justiça
formará... Porém, é impossível.
2925 Esta mulher, ó céu, será formada
para cometer tão grande crime
e delito maior sem ser culpada.
Sem poder ser punida? Justos céus,
tomaí conta da falsa qu'eu não posso
mais resistir à dor que me contrasta
2930 Te abandono, cruel... Que ansiedade.
O braço treme... eu quero... mas desmaio.
Em gelo me transformo, não sou raio.

[126v]

[127]

O punhal sempre com cautela recatando.

Meu crime infernal cede à piedade.

2935 *Vai-se deixando cair o punhal, com espanto.*

LEONOR Que vejo! Que temor! Que vens dizer-me,
instrumento fatal d'infausta morte?

2929 *contrasta*: leitura conjectural. A tinta está repassada, sendo a leitura mais dificultosa nos finais dos versos.

2933 *recatando*: no testemunho lê-se apenas o *recatan*. O final de palavra está omissa por danos no suporte.

Com o punhal na mão.

2940

Cena V

Zanga e a dita.

2945

2955

ZANGA

LEONOR

2965

2970

LEONOR

2975

2980

[127v]

[128]

2985 nas almas depravadas e vulgares
em o seu coração tem despotismo?
E às virtudes não cede a preferência
de que ele se adorna e enriquece?
Eu te odeio, cruel, eu te desprezo.
2990 Porém, sempre te amo. E, não, não posso
formar um pensamento que t'infame
sem ouvir de ti mesmo a vil perfídia.

Vai-se

Cena VI

2995 *Zanga só.*

ZANGA Tudo ressuscita como quero:
Leonor é altiva e muito honesta
e não pode sofrer ver-se ultrajada;
Afonso não duvida que ela seja
3000 do crime d'infel a mais culpada.
Assim, destes dois lados tenho posto
a raiva e o furor. Cruel vingança,
é tempo de acabar a infausta cena.

[128v]

Cena VII

3005 *Zanga e Afonso.*

ZANGA Ah, vinde, meu senhor... Porém, que vejo?
Eclipsado o esplendor de vossos olhos?
AFONSO Não me injuriez, Zanga, não me ofendas.
3010 Cobarde eu não sou, não me reproveis.
Mas o céu, ele mesmo, tem detido
o impulso valente do meu braço.
A vingança disporei em melhor tempo.
ZANGA O seu crime...
AFONSO Por esta só palavra
3015 a desgraça sobre ti se descarregue,
cruel mouro, que minha paz perturbas.
Não me acordes mais tal pensamento.
No fundo da minha alma
eu o tenho abafado quanto posso.
3020 Falemos noutra cousa. Eu te disse
qu'este meu coração d'amor ferido...
Este meu crime é minha fraqueza.
Mas não posso deixar de não amá-la.
Nem me atrevo sequer a ofendê-la.
3025 Isto é um poder irresistível
que m'impõe este amor que me domina.
Eu senti a minha alma revoltar-se

[129]

com a ideia cruel de dar-lhe a morte...
Mas ela chega, vai-te, vai-te, Zanga.

3030 *Zanga se retira.*

Oh, tu, gentil Leonor, que sempre vejo
como primeira vez teu belo rosto,
tu de quem a terna vista me transporta
e arrebatava mil vezes, fere e rasga
este meu coração que por ti vive.

3035

LEONOR E que preciso eu destes discursos?
Eu me sinto morrer nesta consulta. (*Chora.*)

AFONSO Quê? Tu choras?

LEONOR Senhor, não tenho causa?

3040

AFONSO Não, gentil Leonor, não tens motivo
se é meu grande amor que t'interessa.
Nunca pessoa alguma tem amado
como eu tuas graças soberanas.

Mas derramas terno pranto?

3045

Pretendes me ferir com mais força?
Adverte, caro bem, que são meu sangue
as lágrimas que vertes sem piedade.

[129v]

LEONOR Ferido vosso peito de ternura?

AFONSO Céus, duvidais do quanto adoro?

3050

Da ternura que por vós o peito sente?
Eu todo sou amor para querer-vos.
Qualquer outra paixão não sendo a vossa
meu amor a destrói, extingue e acaba.
Oh, quem pudera firmar o laço eterno.

3055 *Abraçando-a.*

LEONOR (Este zeloso é que eu esperava
com rigor ultrajar minha virtude?
O que tentava contra mim? Que digo?
Eu deponho tão ímpio pensamento.)

3060

As lágrimas, senhor, muito declaram
o prazer que possuo em ver-me presa
nos braços dum esposo qu'idolatro.

Este meu coração unido ao vosso
muito exprime... Sim, o meu destino
meu universo fixa neste espaço.

3065

Este punhal é falso testemunho.

Não o creio, é cruel, eu o detesto

AFONSO Que vejo? Meu punhal nas tuas mãos.

Turba-se.

3070

Qu'horríveis imagens se levantam
em tumulto no fundo da minha alma.
Deita-o longe de nós, de amor se trate,
nesta doce ilusão nos abismemos.

[130]

3056-3059 Ver nota à linha número 532.

3075 Em sua embriaguez seremos salvos
de tristes e horríveis pensamentos.
LEONOR Este punhal, senhor, vos sobressalta?
AFONSO Ah, falemos de amor.
LEONOR Falo de morte.
AFONSO Se amas o sossego de meus dias...
3080 LEONOR (*Muito forte.*) De morte é preciso que só fale.
AFONSO Temerária mulher, oculta o crime.
LEONOR Por meu silêncio provas teu ultraje?
AFONSO É preciso, senhora, me retire.
Que fuja de te ouvir, que assim o pede
3085 essa pouca ventura que te resta.

Querendo partir.

LEONOR Ao nome das ofensa recebidas
que vós me prodigais,
os passos suspendei, atento ouvi-me
3090 ou, enfim, apunhalai meu brando peito
se até de m'ouvir vós sois zeloso.
Exalaram meus últimos suspiros
AFONSO (A estas vozes, oh céu, tornai-me surdo.)
LEONOR Que o vosso coração deve sentir-se,
3095 eu convenho, senhor, e muito aprovo.
AFONSO Querido bem, não posso tu me prendes
sobre a causa das minhas grandes dores.
Ah, deixa-me fugir por piedade.
Eu sou todo inflamado.
3100 LEONOR Qual de nós terá maior motivo
de queixoso viver e descontente?
Qual ação em toda a minha vida
tem podido em vós formar conceito
que possa redundar em minha afronta?
3105 Quem pôde tal ideia sugerir-vos?
Terna me chamais e igualmente
me credes para todos carinhosa?
Que fraqueza e horror do vosso sexo.
Quem inspirar-vos pôde tal ideia?
3110 Nós julgamos saber muito dos outros
pelo nosso coração. O vosso, acaso
é tão fraco e tão vil, que permitido
lhe seja o pensar do meu injusto?
Aquele que em sua alma nutre o crime,
3115 uma suspeita atroz, cruel e infame
não, não, merece fé, não tem verdade.
AFONSO Ó sexo encantador, cruel e ímpio,
este é vosso idioma para todos.
Mulher de quem a sorte me é sinistra,
3120 porque arrastado tens o meu destino

[130v]

[131]

3092 *exalaram*: no testemunho lê-se *exalar om*.

3093 Ver nota à linha número 532.

aos horrores fatais da desventura,
 de que não posso isentar minha alma
 sem ter pena, sem dor e sem tormento?
 Ah, porque me tens visto a toda a hora
 sem ter valor para tirar-te a vida.
 Sim, tu vens sobre mim a provocar-me...
 Mas julgo, senhora, pelas dores,
 pelos tormentos que me tens causado
 de que isto será tua desgraça.
 Eu me satisfarei da minha ofensa.
 LEONOR Satisfaze-te, cruel.
 AFONSO Sim, perjura,
 tu mesma deporás toda a verdade.
 Eu te obrigarei tudo a dizer-me.
 LEONOR Dize que pretendes?
 AFONSO Que pretendo?
 Como esta questão fazer te atreves?
 E te enches de firmeza e segurança
 violando tua fé. Ah, quem te disse
 qu'intentava dispor da tua vida?
 O punhal não podia dizer tanto.
 O teu crime foi só, sim, fementida.
 LEONOR D. Afonso a Leonor tanto declara?
 À filha d'Álvaro, Afonso assim se atreva?
 Em minha face expões a grave culpa?
 A mim, senhor, a mim que...
 AFONSO O quanto expresso
 a teus cruéis remorsos só refiro.
 LEONOR Sêrio tu não falas, não te creio.
 AFONSO Sêrio como a morte.
 LEONOR Ao céu imploro
 que t'ampare, senhor, que te ilumine.
 Até neste momento desgraçado,
 nada creio, enfim, do que me dizes.
 Eu busco a convenção, duvido sempre.
 Tu te arrependerás do vil insulto.
 AFONSO Detém-te, pois, Leonor, e te modera.
 Esta frouxidão é um disfarce
 que o crime subministra e insinua.
 A seu tempo ouvirás minha sentença
 sobre os teus artifícios,
 sobre a tua cabeça desgraçada.
 LEONOR Meus artifícios?
 AFONSO Sim, traidora,
 o teu crime confessa, vê que a morte
 está em minhas mãos a castigar-te.
 LEONOR Pintada no teu rosto eu a diviso.
 AFONSO Confessa já, Leonor, confessa tudo.
 LEONOR Eu tenho o responder-te por desprezo.

[131v]

[132]

3170 AFONSO Assim t'escusas, pois, de responder-me?
Ao cume levantar pretendo o crime.
Este retrato pede que respondas.

Mostra o retrato.

3175 LEONOR Dize pois aonde o tenho achado.
Se fora sua esposa não sentira
este opróbrio cruel tão insultante.
Ah, D. Carlos! Mudou-se meu destino,
a esperança fugiu de ser ditosa.
AFONSO Que proferes, mulher?
3180 LEONOR Vê como falas.
Tua esposa não sou, nem ver-te quero.
AFONSO Tu na minha presença assim te atreves?
LEONOR Do veneno que bebo também provas.
AFONSO A virtude desertou desse teu peito?
3185 LEONOR A quem está inocente sempre ampara.
AFONSO Este retrato é...
LEONOR Já te arrepende.
AFONSO Tu me dizes, cruel, que me arrependa?
LEONOR Implora meu perdão, cai a meus pés.
3190 AFONSO Ó espanto.
LEONOR Ó horror.
AFONSO E LEONOR Ó falsidade.
LEONOR A persistir te atreves sem pedir-me...
AFONSO Ah, quem tu és eu sei...
3195 LEONOR Não me conheces.
Não me conheces bem, ímpio tirano.
Neste ferro vê pois teu castigo.
Eu te arranco de mim, morre. perjuro.

Mata-se, figurando antes querer matar Afonso.

3200 AFONSO Zanga! Isabel!... Céus, seu sangue corre!
Anjos do céu, descei em seu socorro.
LEONOR Este o modo é com qu'eu te firo.
Eu caio a teus pés e, aflita, morro.
Mais não te ouvirei cruéis afrontas
3205 e não macularás minha inocência.

Cena VIII

Os ditos e Isabel.

AFONSO Universo correi tudo a salvá-la.
Escrava, socorrei-a, venham todos.
3210 LEONOR Ó dos homens o homem mais injusto,
conheço tens razão de confundir-te,
mas leva o teu terror, o teu espanto
aonde tu os deves, que este sangue,

3206 *Cena VIII*: no testemunho lê-se *Scena IX*.

3215 qu'esfriando me vai meu débil corpo,
 assustar-te não deve. O teu destino,
 somente, o teu destino temer deves.
 Que tens feito? De quem tens suspeitado?
 De Leonor? Da tua cara esposa?
 E depois d'insultá-la pretendias
 3220 salvar-lhe a vida no funesto lance?
 Homem inconsequente. Eu havia
 suportar o viver, sentindo a afronta?
 Abater meu decoro em desculpar-me
 para justificar minha virtude?
 3225 Seria provas dar de ser culpada.
 Não, diferente sou. Sou mais ilustre.
 Minha alma não s'abate, não s'humilha.
 A verdade conhece e sabe, ingrato,
 3230 doutra boca a inocência que me anima,
 pois tenho por desprezo
 o satisfazer cruel tua loucura.
 A ferida que mais sinto
 não é esta do ferro, é...perjuro...
 Eu te perdoo, Afonso.

3235 AFONSO (*Para Isabel e os criados.*) Conduzi-a.
 LEONOR Pai... A chamá-lo correi. Adeus, esposo.

Vai-se nos braços.

AFONSO Céus, piedosos céus, esclarecei-me
 ou de todo amostrai ser criminosa
 3240 ou puni meus ciúmes imprudentes.
 Oh, querida Leonor, amada esposa,
 a teu peito cheguei este meu peito,
 venenado ficou. E me perdoas?
 O retrato na mão inda sustento.
 3245 Que me vens a dizer, senão que é falsa?
 Desculpa não me deu, que maior prova?
 De novo se perturba meu discurso...
 Não terás, eu te afirmo, sepultura.
 As tuas cinzas vis espalhe o vento
 3250 e este retrato vil em mil pedaços
 de repente se rompa e despedace
 a causa do meu dano e minha infâmia.

Despedaça-o.

Cena IX

3255 *Zanga e o dito.*

ZANGA Ah, senhor, que tormento vos consterna?

3222 *a afronta*: no testemunho lê-se *áfronta*. A crase do artigo *a* com o *a* do nome leva a que a escrita omita o primeiro.

3254 *Cena IX*: no testemunho lê-se *Scena X*.

AFONSO Oh, Zanga.
ZANGA Que pesar vos preocupa?
AFONSO Já não posso sustentar o meu destino.

3260 *Cai nos braços dele.*

ZANGA Ah, não vos afogueis no amargo pranto.

AFONSO Não tenho de o verter justo motivo?

ZANGA Eu não sinto razão que a tanto obrigue.

AFONSO O discurso perdeste! Afonso imitas?

3265 ZANGA De imitar-vos, senhor, eu não sou digno.
Vossas dores não julgo penetrantes.
No princípio está vosso tormento,
vivido tendes cego e enganado.

AFONSO Enganado por quem?

3270 ZANGA Quando o souberes
acabou-se o prazer de vossos dias.

AFONSO Tudo quero saber.

ZANGA Enquanto o oculto
um raio tem de luz a vossa vida,
evitai de saber que forte braço
descarrega sobre vós o fatal golpe.

[134v]

AFONSO O seu nome declara. Impaciente
eu quero combater com esse monstro,
frente a frente imprimir no peito seu..

3280 ZANGA Frente a frente já o tens, porque sou eu.

AFONSO Que ouço? Oh, perfídia, oh, falsidade.
Eu desperto estou? Ou estou sonhando?

ZANGA Não sonhas, não t'enganas, sou eu mesmo,
sou Zanga que tu vês cheio de glória,
pisando com os pés teu verde louro.
Sou eu quem te declara que inocente

3285 tua esposa morreu por teus ciúmes.
Sou eu que seduzi tua fraqueza
a abaixar-se a servir de horror o mundo.

3290 a D. Carlos matando sem ter culpa,
depois de te ceder o seu emprego.

Eu, eu sou o que formei aquela carta
e que o retrato pus no gabinete.

Que me tenho vingado e te aborreço.

3295 AFONSO Oh!

Cai em terra.

ZANGA Este golpe recebe por aquele
que de ti recebi no cativoiro.
Aonde estais? Aonde eu vos convoco.
Espíritos que amais justas vinganças,
de louro circular a minha frente,
fazei que a Europa gema

[135]

3289 *a abaixar-se*: no testemunho lê-se *ábaixar-se*. A crase da preposição *a* com o *a* do verbo leva a que a escrita omita a preposição.

e que seus habitantes todos tremam;
 que África e seus reinos se reparem,
 3305 as cinzas sacudindo dos estragos.
 Ó meus compatriotas valerosos,
 abaixai vossas vistas sobre a terra
 e vede como piso e atropelo
 o vosso vencedor hoje vencido.
 3310 Eu marcho a passo forte sobre a testa
 da orgulhosa Espanha e por cima
 de tantos capacetes coroados...
 No estado infeliz em que o deixo,
 uma graça lhe faço. Este perjuro
 3315 da minha indignação é o abrigo.
 Precisa despertá-lo e que sofra
 toda a força do seu fatal destino.
 Acorda do letargo, ilustre Afonso,
 acorda-te, mortal que a fama canta
 3320 invencível, valente e sempre herói,
 tu que subjugas tudo, acorda, acorda. [135v]

AFONSO Traidor, escravo, inumano amigo.
 ZANGA Minha vítima és, atento observa
 sobre o meu carácter respeitoso.
 3325 Olha, olha bem para mim, eu sou aquele
 a quem moiro chamaste por desprezo,
 e que sou aos teus olhos vil escravo,
 um objeto de golpes e misérias.
 Desgraça eterna venha sobre aquele
 3330 que me te reduzido a tal opróbrio.
 Mas contempla em mim uma alma grande.
 Seis anos de cruel escravidão
 apagado tem eles, dalgum modo,
 da minha régia fronte a majestade?
 3335 O esplendor dum príncipe guerreiro?
 Que não possas conhecer ainda, falso,
 as feições dum homem qu'o destino
 a ti fez superior? Quando em combate,
 3340 el-rei Abbelá, terror de Espanha,
 pereceu pela força do teu braço,
 a par de si brigava com disfarce
 a que ele que me forçou com bem ternura,
 para alvo não ser d'ervadas setas
 do hispano cruel que nos cercava. [136]

3345 Porém, vendo cair desfalecido
 el-rei, meu pai, eu corro junto ao corpo
 por ele recebendo tantos golpes
 quantas as cicatrizes que me abonam.
 Mas inda tu provaste minha força
 3350 quando o alfange cortou tua plumagem

e a cimalha partiu do capacete.
 Então fui envolvido com os presos,
 que da vista me arrancam do cadáver,
 que já a este tempo machucado
 3355 dos rijos cascos dos fogosos brutos
 perdido o esplendor de todo tinha.
 Prisioneiro me vi e teu escravo.
 Mas desta servidão qual é o prémio?
 Céus e terra, e sofreste minha afronta.
 3360 O meu salário foi, tremo a dizê-lo,
 uma infame e horrível bofetada.
 AFONSO Ah, fraco e vil traidor.
 ZANGA As tuas vozes
 são gritos vãos e teu esforço inútil. [136v]
 3365 AFONSO Recompensas assim minha amizade,
 ingrata produção do feio Averno?
 Um amigo tenho feito e a desgraça
 num tigre o transforma desumano.
 Ah, míseras mães que a vossos filhos
 3370 apertais carinhosas junto ao peito,
 tremei que não se mudem em serpentes
 que vos paguem com a morte seu sustento.
 Carlos já não vê a luz do dia,
 nas sombras do sepulcro jaz entregue.
 3375 A inocente Leonor está moribunda.
 Eu os assassinei, tu foste a causa.
 Ah, querida Leonor, tu bem disseste
 qu'outra boca a verdade me diria.
 Tu, virtuosa mulher, tu quem o fado
 3380 devia respeitar, eu te dei morte.
 Eu te assassinei? Oh, que vergonha!
 Oh, remorsos! Castigos horrorosos!
 Se não houver inferno, o céu teria
 para me castigar outro formado.
 3385 ZANGA Queres tu, enfim, que te despreze
 tanto quanto posso aborrecer-te? [137]
 Do sofrer te queixas? Que fraqueza.
 Queixa-te de ser homem, se não podes
 o peso suportar da humanidade.
 3390 Príamo tem caído do seu auge.
 No meio dos triunfos tem chorado
 o invicto Alexandre. Os semideuses,
 esses heróis que o mundo tanto aclama,
 tem conhecido tristezas e pesares.
 3395 César também chorou; porém, eu tenho
 uma vil bofetada recebido.
 A mancha s'extinguiu. Estou vingado.
 Mas para a vingança ser completa

3351 *cimalha*: no testemunho lê-se *semalha*.

3400 é preciso confesses que sou justo.
 Tu um príncipe vês de quem tens morto
 o seu pai e o seu rei. Vês um monarca
 de quem a pátria tens toda inundado
 de ruínas, de estragos e de sangue;
 3405 de quem tens sua pessoa despojado
 do caráter real e extinto o reino.
 No centro das ruínas, que me resta?
 A vingança é o trono que me fica
 e os vassalos são os teus gemidos.
 Se os teus perguntarem
 3410 quem pôde conduzir-te a este ponto,
 tu lhe diz que foi um nobre moiro.
 Se os brancos, os frios europeus,
 tiverem por cruel esta ação justa,
 3415 adverte-lhe, pois, que não lhe toca
 de julgarem dos homens superiores.
 A sua fraca espécie que respeitem
 aos filhos do sol, as almas grandes
 formados de fogo e que a vingança,
 3420 quando a pede a razão, é só virtude.
 Agora plenamente satisfeito
 eu te vou ensinar como se morre.

[137v]

Vai a matar-se, Afonso lhe tira o punhal e o oculta.

Cena X

Zanga, Afonso e Álvaro.

3425 AFONSO Não, monstro, não esperes escapar-me
 pela morte. Larga o ferro.
 ÁLVARO Afonso, que fazeis?

Ouve-se um gemido dentro.

3430 AFONSO Este gemido
 que eu acabo de ouvir será da esposa?
 ZANGA Eu tenho sido o abutre
 que devorado tem esse teu peito.
 3435 Eu quero ser ainda a teus ouvidos
 essa ave agoureira acostuada
 a nutrir-se do sangue dos humanos,
 que bate as negras asas à janela
 do mísero mortal já moribundo
 este aviso infausto anunciando
 3440 em seus roucos grasnadores gritos.
 A formosa Leonor agora expira.
 ÁLVARO Leonor expirou, sim, é verdade
 e me pede por vós na hora extrema.

[138]

3423 *Cena X*: no testemunho lê-se *Scena XII*.

AFONSO A roda se prepare e já se invente
 para este traidor novos tormentos.
 3445 ZANGA A alma grande e firme tudo muda
 em vantagem maior e nada teme.
 Atormentar-me podes; porém, nunca,
 por leve pensamento, desprezar-me.
 3450 O sangue correrá pela ferida,
 tremerão minhas carnes nos bocados
 qu'as tenazes em brasa despedacem.
 A natureza explique o sentimento
 da dor que se padece pelos gritos.
 Mas tudo é estranho à grande alma. [138v]
 3455 Os gemidos que lance a minha boca,
 o pranto que verterem os meus olhos
 não serão de mim, não são de Zanga;
 são efeitos da dor, não da vontade.
 Ainda encadeado sobre a roda,
 3460 imitar-te saberei neste desprezo.
 ÁLVARO Cala-te, malvado, que a justiça
 severa punirá o teu delito.
 ZANGA Velho, com respeito tu me trata.
 Enquanto respirar constante e firme
 3465 d'Espanha falarei que assim m'insulta.
 AFONSO Quem profere o meu nome? Quem me chama?
 ÁLVARO Meu filho, é ilusão da fantasia.
 AFONSO Feriu a voz de Carlos meus ouvidos.
 Eu te obedeco, já por mim espera.
 3470 Sobre os olhos que fria mão persinto;
 o calor tem fugido pouco a pouco;
 um tremor me penetra e a luz foge.
 Oh, como rio ufano e satisfeito,
 de tudo que este ferro fazer pode,
 3475 as feridas que podem dar-me a morte
 tenho já recebido e estou morto. [139]
 Este ferro, só, pode abreviar-me
 a entrega do meu corpo à sepultura.

Fere-se.
 3480 Leonor... Amigo... Oh, esposa amada.
 Que ânsia, que aflição. Eu já faleço.
 África já do teu vencedor estás vingada.

Cai.
 ÁLVARO Ah, meu filho infeliz que triste cena.
 3485 *Segurando nele.*
 ZANGA Meus amados algozes, permiti-me.
 O sangue é para vós, a roda é pronta.
 Toda a presa tereis do que possuo

3479 *Fere-se*: Suporte danificado. Presume-se que a didascália seja *Fere-se*.

3483 *Cai*: leitura conjectural. Os danos no suporte não permitem a leitura da didascália.

3490 deixai-me ver melhor este cadáver.
 É este D. Afonso, esse guerreiro
 que soube triunfar dos africanos?
 O orgulho onde está da sua frente?
 É esta aquela mão que pode, forte,
 3495 o meu rosto insultar com vil infâmia?
 Como pálido está. Ah, tu és morto?
 O meu ódio também morreu contigo.
 A um pó desprezível eu não faço
 por leve pensamento a menor guerra.
 O grande conquistador d'África adusta
 3500 o inimigo só era que eu buscava.
 O leão não se nutre destas presas.
 De cadáveres não é seu alimento.
 Só domar poderia a minha raiva
 a morte que suportas. Porém, sinto
 3505 amparar-se com força poderosa
 o terror e o espanto da minha alma.
 Todas as virtudes, grande Afonso,
 que ornavam o teu peito, a meus olhos,
 com maior esplendor hoje renascem.
 3510 No túmulo, teu crime extinto fica.
 Nunca mortal algum tem recebido
 elogio semelhante do contrário.
 Lamento a tua sorte e saibam todos
 que foste digno de imortal memória.
 3515 A vingança eu segui de muito longe.
 Agora, fúrias, é tempo, vinde, vinde,
 conduzi-me à morada tenebrosa.
 Uivai e lati, Cérbero imundo.
 Os fogos acendei de todo o Averno
 3520 para me receber, furtai-me o mundo.
 ÁLVARO Oh, efeitos terríveis do ciúme.
 Por vossa causa perco genro e filha.
 Temer devemos todos tal desgraça.
 3525 Governai as paixões com a prudência,
 o engano prevêêde e recordai-vos
 que todo o homem tem consigo mesmo,
 no próprio coração, um falso Zanga.

[139v]

[140]

Fim

Comédia nova intitulada

*O irresoluto**Interlocutores*

[143]

5 ARMELINDO
 ARNOLFE
 ZULMIRA
 BEREANTE
 JACINTO
 10 LÉSBIA
 RODRIGUES
 SILVESTRE
 MICAELA
 UM TABELIÃO E ESCRIVÃO

15 *Ato I*

*Casa de Armelindo**Cena I**Bereante e Arnolfe.*

20 BEREANTE Senhor Arnolfe, parece-me escusado o querer vossa mercê falar a Armelindo nesse particular.
 ARNOLFE Porquê? Eu não sou seu tio? Eu não posso derreá-lo, se me replicar?
 BEREANTE Vossa mercê é seu tio, mas parece-me [143v] que nada consegue.
 25 ARNOLFE Isso não se me diz a mim; tenho corrido muita parte do mundo e vencido muitas empresas de mais consideração.
 BEREANTE Assim será, pois vossa mercê o diz.
 ARNOLFE Não há de ser pelo eu dizer, sim pelo que fiz.
 BEREANTE Senhor Arnolfe, vossa mercê é muito bazófia. Seu sobrinho não pôs dúvida a aceitar as núpcias de minha filha; e cedo serão esposos.
 30 ARNOLFE Esposos? Cedo? Ah, ah, isso há de ter muito que ver! Vossa mercê não sabe que eu sou o seu tutor?
 BEREANTE Sei, e que brevemente se lhe acaba a pechincha.
 35 ARNOLFE Vossa mercê sabe com quem fala?

No testemunho A, fôlio 141v, antes da folha de rosto da comédia, encontra-se uma lista das personagens acrescentada por uma segunda mão: *Arnolfe – Tio de Armelindo, dito Primo de Zulmira / Bereante – pai de / Lisba destinada esposa de Armelindo / Jacinto – amo de [Rodrigues] (e criado grave de que depois se descobre ser o herdeiro verdadeiro) / Rodrigues / Armelindo / Silvestre.*

No testemunho A, o título da comédia é apresentado no fôlio 142, o fôlio 142v está em branco.

4 *Interlocutores*: no testemunho a palavra é antecédida do título da peça: *O irresoluto*. Omitiu-se para não originar uma repetição.

BEREANTE E vossa mercê sabe quem eu sou?
 ARNOLFE As suas traficâncias são bem notórias.
 BEREANTE E as suas trapaças são públicas.
 ARNOLFE Não seja indigno. Olhe que eu... (*Ameaçando-o.*) [144]
 40 BEREANTE Vossa mercê, suponho que faz gosto que lhe rompa o vestido.
 ARNOLFE Está feito. Nós nos veremos.
 BEREANTE Não perca tempo, que pode morrer sem desagrar-se.
 ARNOLFE Vossa mercê excita-me?
 BEREANTE Vossa mercê provoca-me?
 45 ARNOLFE Vá-se, quando não... (*Ameaça-o.*)
 BEREANTE Que modo de falar é esse? Esta casa é de meu genro; e nela só eu tenho autoridade.
 ARNOLFE Chiu, não suba tanto de ponto que pode cair e quebrar os narizes. Agora lhe digo que ou há de pôr-se já na rua ou esta bengala...
 50 BEREANTE Esses seus enfados percebo eu muito bem; vossa mercê quer casar seu sobrinho com sua prima Zulmira e ele, desengane-se meu amigo, não a quer, ainda que tivesse cem mil cruzados de dote, quanto mais a ninharia de trinta e dois chavascais que valerão dois caracóis. [144v]
 55 ARNOLFE Oh! E que dote tem sua filha, meu fidalgo?
 BEREANTE Tem sessenta mil cruzados, fora as prendas, porque ela canta bem, dança melhor. Nas contradanças, leva-se como uma andorinha, joga todo o jogo de galantaria e...
 ARNOLFE Oh! É o que basta. Viva! Nem ao menos para me tapar a boca
 60 diz que é modesta, sisuda e virtuosa.
 BEREANTE Se vossa mercê me toma o recado na escada e não me deixa falar. Ela sabe...
 ARNOLFE Estou ciente: canta e dança. (*Rindo-se.*) Está o rapaz aviado. Há maior desgraça que esta? Que isto profira um pai de família?
 65 Isso, em vossa mercê, suponho que é delírio da idade.
 BEREANTE Olhem quem fala em delírios de idade! Quantos anos lhe faltam para os oitenta? Aposto que não chegam a três.
 ARNOLFE (Ora que me viesse encontrar com este bigorrilhas.)
 70 BEREANTE Tomara saber quanto lhe dá de luvas [145] Zulmira pelo ajuste do casamento, suponho que vossa mercê sempre há de ter para um bom vestido. E bem se lhe faz preciso, pois esse já está na última miséria.
 ARNOLFE Assim é que está arruinado. Porém, não tenho credores que me tirem o sossego, como a vossa mercê lhe poderá acontecer.
 75 BEREANTE Senhor, estou à sua ordem. (*Retirando-se.*)
 ARNOLFE As verdades amargam, bom é retirar-se.
 BEREANTE Eu não careço dos seus conselhos.
 ARNOLFE Do que vossa mercê carece sei eu belissimamente. Enfim, se não fosse a queixa da gota que sinto nesta perna já o tinha feito
 80 medir a escada.

67 *Aposto*: nos testemunhos A e B lê-se *Posto*. Seguiu-se a lição de C.

68 No testemunho, o aparte é sinalizado pelo uso de parênteses e pela didascália *À parte*. Optou-se por remover a didascália, uma vez que é supérflua.

BEREANTE Oh! Se as queixas servem de embaraço, então, se não fossem as faltas que padeço na respiração, há muito tempo que vossa mercê havia ter saltado a janela de um pulo.

ARNOLFE Onde é o seu cemitério?

85 BEREANTE É vizinho aos lugares onde vossa mercê na sua rapaziada diz que fizera proezas.

ARNOLFE Ah, que já não sei onde estou, que... (*Investindo.*) [145v]

BEREANTE Oh! Lembre-se da gota e não mate o homem.

ARNOLFE Está feito. Olá, olá. (*Chamando.*)

90 *Cena II*
Silvestre e os ditos.

SILVESTRE (*Sem fazer caso de Bereante.*) Meu senhor, vossa mercê nesta sua casa?

ARNOLFE Cheguei há pouco. (*Tirando a bolsa.*)

95 SILVESTRE Então por que não mandou recado para o ir apear, pois bem sabe que sou seu humilde servo.

ARNOLFE Silvestre, aqui tem o salário deste mês. (E despede-me já este homem). (*À parte a Silvestre.*)

SILVESTRE (Verá o meu desempenho). (*À parte a Arnolfe.*)

100 BEREANTE (Deu-lhe dinheiro. Pois eu não hei de ficar aniquilado.)

SILVESTRE Senhor Bereante, meu amo ordena que diga a vossa mercê que hoje não lhe pode falar e, assim, pode-se ir chegando até casa.

105 ARNOLFE (*Com ironia.*) Pois o senhor Bereante, que é dono desta casa, assim se põe na rua? Nada, isso não está bom. Eu, que sou um hóspede, ordeno que se detenha.

BEREANTE (*Com ironia.*) Sempre obrigado à sua atenção. [146]
Silvestre, aqui tens estes dezasseis tostões, que tos dou da minha algibeira e não da alheia.

110 SILVESTRE Obrigadíssimo, meu senhor. Que brio! Muito agradecido à sua grandeza. (Os velhos estão picados).

ARNOLFE Muito me dói esta perna. (*Apalpando muito arrenegado.*)

BEREANTE Diz a teu amo que à tarde o procuro outra vez, que se me faz muito preciso falar-lhe.

115 SILVESTRE Espere, que eu o vou dispor para que agora mesmo o atenda. (*Partindo.*)

ARNOLFE Isso não ajustaste tu comigo. (*Detendo Silvestre.*)

SILVESTRE Mas é o que acabei de ajustar com o senhor Bereante.

ARNOLFE E não sabes que te posso despedir?

120 SILVESTRE E vossa mercê não sabe que dezasseis tostões não são para perder?

Vai-se.

ARNOLFE Dezasseis tostões? Grande bazófia! Por essas e outras vejo eu a muitos na última penúria. [146v]

125 BEREANTE Vossa mercê chama bazófia a uma cousa que vê?

100 Ver nota à linha 68.

111 Ver nota à linha 68.

ARNOLFE Que antes não vira.
 BEREANTE Sim, que não ficaria com inveja.
 ARNOLFE Ai, a minha perna.
 BEREANTE Eu suponho que vossa mercê a cada instante se vê atacado da
 130 sua moléstia.
 ARNOLFE Quem tem vergonha ao primeiro recado que lhe dão logo se põe
 na rua.
 BEREANTE Isso sucede quando é verdadeiro o recado que se recebe e não
 fingido por satisfazer algum tratante.
 135 ARNOLFE Tratante? Veja como fala!
 BEREANTE Ah! Fez bem em se dar a conhecer.

Cena III
Silvestre e os ditos.

SILVESTRE Pode entrar, senhor Bereante.
 140 BEREANTE Com licença, meu senhor.

Vai-se, rindo-se.

ARNOLFE Estou ardendo! (*A Silvestre.*) Anda cá maroto.
 SILVESTRE Agora não posso, que tenho muito que fazer.

Vai-se.

145 ARNOLFE O tratante deste ginja ainda que faz grande oposição aos meus
 intentos eu [147] tratarei de derubar as suas máquinas para
 ficar senhor do bolo. Não devo perder tempo, vamos à empresa.

Vai-se.

Cena IV
Jacinto e Rodrigues.

150 JACINTO Rodrigues, fiel criado, só contigo desafogo as minhas penas,
 pois o teu juízo, inda que servil, sabe consolar-me e me
 franqueia os meios do meu sossego.
 RODRIGUES Às vezes assim sucede, mas isso não pode ser sempre e, muito
 155 mais, quando eu ando aflito e cheio de trabalhos.
 JACINTO Quais são as tuas aflições?
 RODRIGUES Não é nada, é estar servindo há três anos e inda não o ter
 conhecido por amo pelo pagamento. Isto não é nada.
 JACINTO Ah, meu Rodrigues, deixa estar que se algum dia eu melhorar de
 160 sorte, verás o como sei recompensar as tuas finezas.
 RODRIGUES Para esse tempo já eu serei morto. [147v] Enfim, deito a conta
 que ando agora ganhando para os sufrágios. Vossa mercê não
 tem algum parente que lhe valha? Ou de quem espere alguma
 herança?
 165 JACINTO Eu não tenho mais que o céu. Meus pais não conheci. Em a vila
 de Montemor foi onde me criou o honrado lavrador, ao qual

165-166 *vila de Montemor*: nos três testemunhos lê-se *cidade de Madrid*. A opção por *Montemor* deve-se à necessidade de conferir o sentido da narrativa. A personagem foi deixada com um lavrador em Montemor e criada em Évora (cf. linhas 258 e 2285).

sempre tratei com o título de padrinho, pois a ele devia todo o meu ser. Depois veio assistir para a cidade de Évora, onde me sustentou nos estudos, até que a parca não pôs termo à sua vida.

170 Oh! Que lembrança esta para um coração agradecido! Por sua morte os parentes se apossaram dos seus bens e, como não tinha feito testamento, nem me atenderam com um pequeno legado com que pudesse manter-me. Nesta perplexidade, cuidei de mudar de terra, para ver se também mudaria de ventura. Cheguei

175 a esta corte onde procurei logo casa de algum cavalleiro que necessitasse de [147v] algum criado grave. O céu me deparou a Armelindo, um homem irregular, sem portamento, enfim, intratável. Mas contento-me com a minha sorte. O mais que se me tem sugerido, tu meu Rodrigues o sabes e escuso explicar-to.

180 RODRIGUES Sei e não sei. Sei parte das suas correspondências amantes, mas não sei se vossa mercê traria algum dinheiro sonogado, que me pudesse deitar a minha continha fora.

JACINTO Que dinheiro? Ah, meu Rodrigues, se o tivesse me achavas com ânimo de não te acudir, de não ser pontual em te satisfazer?

185 RODRIGUES Pois, nem tem algum traste que empenhe?

JACINTO Só conservo um retrato que me disse o bom do lavrador, meu padrinho, que era de meu pai e esta é a última jóia que possuo.

RODRIGUES Pois, tanto valor tem essa pintura que [148] apelida por jóia?

JACINTO Sim, é todo o caixilho de ouro com dois círculos de brilhantes.

190 RODRIGUES Então, mande vender essa preciosidade da guarnição e conserve a estampa para seu divertimento.

JACINTO Dize-me, já foste hoje a casa de Bereante?

RODRIGUES Não, senhor, basta que vossa mercê lá estivesse ontem.

JACINTO Sim, fui com um recado do senhor Armelindo e tive o gosto de

195 falar com sua filha, a qual se faz digna de uma distinta fortuna.

RODRIGUES Da senhora Zulmira não tem vossa mercê notícia inda. Pois olhe, que em formosura, discrição, viveza e graça ninguém lhe chega.

JACINTO Ah, não me lembres quem é a motora das minhas maiores

200 aflições.

RODRIGUES Vossa mercê não a conhece, isso será outra Zulmira, esta é a prima de meu amo. [149]

JACINTO Sim, bem sei. A mesma é em que te peço não me fales.

205 RODRIGUES Quer vossa mercê uma cousa? Mande vender esse caixilho e pague-me o que me deve, e verá as ideias que armo para que a senhora Zulmira lhe tenha tanto amor, que o mesmo a obrigue a aceitá-lo por esposo.

JACINTO Por esse motivo nunca te daria cousa alguma, pois eu sou honrado e nunca, inda que se me facilitassem todos os

210 caminhos, havia aceitar essas núpcias, nem entreter correspondência. É prima de meu amo e está para ser sua esposa, e tanto basta para antes morrer nas mãos do meu ciúme, que incorrer na pena de traidor. Armelindo nasceu para ser ditoso. Goze, embora, os deleites da sua sorte, que eu, pelo amor

193: *basta*: no testemunho lê-se *baste*.

207 *esposo*: no testemunho lê-se *esposa*.

215 e riquezas, não mancho o meu proceder. Conheço-me e neste servil exercício poderei sentir os efeitos da [149v] minha sorte infeliz, porém, não quebrantar aquelas puras máximas da fidelidade com que me educaram.

RODRIGUES Também esta é máxima de caixilho. Vossa mercê não me fará a

220 mercê de mo deixar ver?

JACINTO Para que pretendes fazer essa averiguação?

RODRIGUES Quero saber se tenho a minha dívida certa.

Cena V
Silvestre e os ditos.

225 SILVESTRE Jacinto, nosso amo está com seu tio e o senhor Bereante foi...

RODRIGUES Está cá o tutor? Traz dinheiro para pagar-nos?

SILVESTRE Já canta. (*Batendo na algibeira e tine com dinheiro.*)

RODRIGUES Então, com licença. (*Partindo.*)

JACINTO Rodrigues, vai ao que disse.

230 RODRIGUES Vossa mercê não ouve esta notícia? Não sabe que me chegou o meu correio e que [150] se me faz preciso ir tirar uma encomenda da guarda? Estou à sua ordem. Logo, falaremos no caixilho.

Vai-se.

235 JACINTO Há muito tempo que procurou por mim?

SILVESTRE Agora que é para ir esperar a senhora Lésbia?

JACINTO Então não me demoro. Fico-vos muito obrigado, meu Silvestre.

Vai-se.

240 SILVESTRE Este rapaz é todo afidalgado. Aquelas suas palavras são todas compostas de civilidade. Oh, lá vem meu amo, abalo antes que me chame. Vem com o tutor? Ora por aqui me sirvo.

Cena VI
Arnolfe e Armelindo e depois Jacinto.

245 ARNOLFE Armelindo, isto há de ser, tu és o herdeiro. Ainda que teu pai deixou no seu testamento a cláusula de que se acaso aparecesse algum dia o filho, que entregara a um lavrador, de tenra idade, [150v] este fosse o morgado, por ser de matrimónio, também expôs que, na falta deste aparecimento, tu fosses o senhor, para o que te declara por seu filho.

250 ARMELINDO E por qual motivo entregou meu pai ao lavrador esse de quem fala no testamento? Parece-me isso história.

ARNOLFE História é. Ouve. Meu irmão na sua rapaziada namorou-se de uma senhora com quem depois se recebeu, porém como nesse tempo meu pai embaraçava essa união, ele fugiu com a tal

255 senhora, quando esta já se achava no estado de dar ao mundo o filho de que trata o testamento. Anselmo vendo-se em tanto aperto, quando já ia em fuga, procurou a um lavrador na vila de

252 *História*: no testemunho A lê-se *Estória*.

Montemor e lhe entregou o menino, deixando-lhe sinais evidentes para depois o obter e seguiu a sua derrota a Espanha.

260 Passado tempo meu irmão sentindo a sua ausência alcançou [151] do soberano o perdão e com este indulto veio tomar posse da sua casa. Logo, cuidou de fazer diligências pelo filho que entregara ao camponês, porém, todas infrutíferas, porquanto não se sabe qual fosse o destino do bom lavrador. E assim és o

265 herdeiro sem contradição alguma.

ARMELINDO Sim, mas quem sabe?

ARNOLFE Não são precisas mais averiguações. É necessário elegeres esposa para fazeres casa.

ARMELINDO Sim, mas pode ser... que sei eu?

270 ARNOLFE Não tens que duvidar: Zulmira, tua prima, é a mais digna, por ser rica, formosa e, em uma palavra, parenta.

ARMELINDO De sorte que... minha prima é formosa, rica e ... Vossa mercê viu já a conta daquele estrangeiro?

ARNOLFE Está satisfeita. Porém, ela não só é formosa e rica, pois é

275 também dotada de um subtil discurso. [151v]

ARMELINDO Tenho havido notícias: estes moços pretendem também serem pagos, e...

ARNOLFE Já abri pagamento. Silvestre foi o primeiro a quem exhibi.

ARMELINDO Há gente, por mais que leia, que nunca se satisfaz – eu sou desse

280 génio. Agora vou ler um breve tratado...

ARNOLFE Que tratados? Deixa-te agora de tratados. Que resolves? Dás palavra a Zulmira?

ARMELINDO Zulmira... De sorte meu tio, que eu ainda não tenho feito o cálculo destas coisas. Vossa mercê como passou lá na quinta?

285 Bem? Aqueles ares são muito saudáveis.

ARNOLFE Da minha queixa no peito vim são como um pêro. Agora da gota é que não estou nada bom.

ARMELINDO Eu não sei em que livro li um excelente remédio para essa queixa. Ora, hei de procurá-lo. (*Querendo partir.*)

290 ARNOLFE Está feito, por agora dispenso-o. Cuida do que te [152] proponho, pois se te faz proveitoso.

ARMELINDO Olhe, o almoço de hoje pouco proveito me fez.

ARNOLFE Homem, tu zombas de teu tio? Responde-me a propósito e dá solução ao que te proponho.

295 ARMELINDO Pois, senhor, fale que eu... quem sabe?

ARNOLFE Tu já viste Zulmira? Já lhe falaste? E não há mais senão dizeres que sim ou não.

ARMELINDO Eu já lhe falei? Em quê?

ARNOLFE Eu sei? Já a visitaste; por sinal que fui contigo na sege.

300 ARMELINDO Não me lembra que fizesse tal visita. Eu não sei como tenho cabeça para cuidar em tanta coisa.

ARNOLFE (Eu é que já não sei como a tenho para te sofrer.) Então que despachas?

260 irmão: no testemunho A lê-se *pai*.

291 proponho: na mudança do fôlio 151v para o fôlio 152 ocorre um erro de cópia no testemunho: *proponho, pois se te faz pro* [f. 152] *proponho, pois se te faz proveitoso*.

305 ARMELINDO Vê-la-ei. Eu por força hei de casar-me, mas primeiro que tudo quero acabar de ler uns livrinhos franceses que merquei a semana passada, que [152v] eu espero de em breve tempo ter uma livraria que admire.

ARNOLFE Homem, esses livrinhos lê-los-ás depois de noivo. Manda pôr a sege e vamos até casa de Zulmira. Logo te certificas do que te digo. Lá mesmo se celebram as escrituras, não te parece?

310 ARMELINDO Tenho tanta coisa que fazer, o frio não me deixa. E que sei eu?

ARNOLFE Manda pôr a sege.

ARMELINDO A sege... eu sei... cuide lá...

ARNOLFE Sim, sim, eu vou. (O excomungado em breves dias dá conta de mim.) (*Parte.*)

315 ARMELINDO Ó tio, espere. De caminho veja...

ARNOLFE O quê?

ARMELINDO Se... Se... Está bem, logo falaremos.

ARNOLFE Sim, eu torno. (Abalo antes que se arrependa).

320 *Vai-se.*

ARMELINDO Este meu tio por força quer que me espouse, mas não reflete que neste caso se faz útil uma prudente reflexão. De mais, quem tem ocupações não pode gastar o tempo em conversação [153] de senhoras, e, enfim, o que para muitos é recreio, para mim serve de tristeza e dissabor. Há coisa mais insuportável do que estar ouvindo três horas falar uma senhora em coisas insignificantes? Nada, nada. Tagarelas, importunas, buscai quem vos ature.

325

Sai Jacinto.

JACINTO Senhor...

330 ARMELINDO Oh, vens a bom tempo. Vai ao relógio ver que horas são.

JACINTO Chegou a senhora Lésbia.

ARMELINDO Pois quem a mandou chamar?

JACINTO Vossa mercê não disse ao senhor Bereante, seu pai, que a fizesse conduzir?

335 ARMELINDO Estes senhores em pilhando alguma palavrinha que eu largue por entre dentes, já se utilizam dela. Estou bem aviado.

JACINTO Espera noutra sala.

ARMELINDO É boa! Por força querem que me [153v] espouse? Eu de boa mente cedera o morgado a outro irmão, se o tivesse, para ficar

340 no meu descanso e livre de vexames.

JACINTO Vossa mercê determina que entrem?

ARMELINDO Traze-me um copo de água.

JACINTO Prontíssimo.

Vai-se.

345 ARMELINDO Os ardis de que usam para me cativarem. Enfim, ando há quatro dias para sair fora e não me é possível. Agora o senhor Bereante, depois o senhor Camilo, o Doutor, o Cosme, o Amaro e um demónio que os leve a todos eles, causticadores eternos.

Cena VII
Bereante e Lésbia e o dito.

350

BEREANTE Com um genro tão benigno não são precisas cerimónias. Vinde filha. Senhor Armelindo, tardei muito tempo? Suponho que já estáveis impaciente.

ARMELINDO (Sim, pela boa rês que me trazes para [154] casa)

355

LÉSBIA Meu esposo, eu me alegro de me fazeres possuidora dos vossos agrados.

ARMELINDO Senhora, esse epíteto que me dais ainda não é próprio.

BEREANTE A vossa palavra desculpa esta liberdade.

LÉSBIA Este o motivo por que assim vos tratei.

360

ARMELINDO Bem está. Podeis sentar-vos e... não estava...

Sentam-se.

LÉSBIA Acabai de explicar-vos.

ARMELINDO Quem sabe? (*Para Bereante.*) Já vos mostrei a minha livraria?

365

BEREANTE A vossa livraria não pode ser melhor do que uma que me ficou de meu avô.

ARMELINDO E pretendeis vendê-la?

BEREANTE Vendê-la não, mas entra no dote de minha filha.

ARMELINDO (Então já vejo que há de ter pouca saída.)

BEREANTE Como vossa, já dela podeis dispor. [154v]

370

Armélindo Eu sim a quisera ver... mas... que sei eu?

Cena VIII
Jacinto, com um copo de água, e os ditos.

JACINTO Senhor, aqui está a água.

ARMELINDO Já não a quero. Traze-me a caixa.

375

JACINTO (Forte paciência me é preciso.)

Vai-se.

LÉSBIA Aqui tendes rapé. (*Oferece-lhe tabaco.*)

ARMELINDO Fico-vos muito obrigado. (*Aceita.*)

380

BEREANTE Então, senhor Armelindo, que dizeis? As escrituras podem celebrar-se hoje e fica tudo concluído, não vos parece?

ARMELINDO Quem sabe? Eu estou impossibilitado até não acabar de ler uns livrinhos franceses, para poder dar solução a estas coisas, e... que sei eu?

LÉSBIA Mas deveis cuidar do que se vos faz preciso.

385

ARMELINDO Isso ninguém sabe melhor do que eu.

Cena IX
Jacinto e os ditos. [155]

JACINTO Aqui está a caixa.

350 *Bereante e Lésbia e o dito*: o testemunho A lê-se *Bereante e Lesbia*.

355 *fazeres*: no testemunho A lê-se *faze*.

372 *Jacinto, com um copo de água, e os ditos*: o testemunho A lê-se *Jacinto com hum copo de ágoa*.

382 *solução*: no testemunho A lê-se *desolução*. Outra hipótese de leitura seria *dissolução*.

ARMELINDO Já não a quero. Chama-me Silvestre.
 390 JACINTO (Grande martírio é servir a um amo que não sabe o que é servir.)
 LÉSBIA Este vosso criado faz-se merecedor de toda a estimação. (Eu por ele me sinto abrasada de amor.)
 ARMELINDO Sim, em quanto às suas falas, mas nada mais tem de
 395 merecimento. Inda não tive um criado que me servisse a meu gosto. Eu nesta casa sou servo, pois nunca os ocupo em cousa alguma.
 BEREANTE Tratemos deste matrimónio, senhor Armelindo, que são horas de jantar. Eu não vos quero servir de incómodo.
 400 ARMELINDO São horas de jantar? (*Chamando.*) Silvestre! Silvestre! Eu não sei em quanto se passou esta manhã.

Cena X
Silvestre e os ditos. [155v]

SILVESTRE Senhor, que determina?
 405 ARMELINDO Põe o jantar na mesa.
 SILVESTRE Diligente, executo as suas ordens.

Vai-se.

BEREANTE Antão, que resolveis?
 ARMELINDO Logo iremos ver a livraria e...

410 *Cena XI*
Rodrigues e os ditos.

RODRIGUES Senhor, está a sege posta.
 ARMELINDO Quem a mandou pôr? É boa, essa.
 RODRIGUES O senhor Arnolfe, seu tio.
 415 ARMELINDO É o que eu digo, aproveitam-se de qualquer palavrinha.

Cena XII
Arnolfe e os ditos.

ARNOLFE Armelindo, depressa, vamo-nos embora.
 ARMELINDO Sim, mas...
 420 BEREANTE Antão, senhor, em que ficamos?
 ARMELINDO Eu tenho tanto em que cuidar.
 RODRIGUES A sege está posta.
 ARMELINDO Oh, não há outro remédio se não...
 ARNOLFE Anda, a senhora terá a bondade de vir noutra ocasião em que lhe
 425 possas falar com mais descanso.

Cena XIII
Silvestre e os ditos.

SILVESTRE O jantar está na mesa.
 ARMELINDO Sim? Vamos para a mesa. (*Partindo.*)

390-391 No testemunho A esta fala não está marcada como aparte.

430 RODRIGUES Então vou apear?
 ARMELINDO Que sei eu?
 BEREANTE É preciso, já que mandaste que viesse minha filha, se acabe de
 ajustar estas núpcias.
 ARNOLFE Inda vossa mercê trata disso?
 435 BEREANTE Senhor, faça o seu negócio e não se embarace comigo.
 ARNOLFE Anda Armelindo, que Zulmira está esperando.
 ARMELINDO Se espera é justo que vá e... Sim, é justo que vá. (*Para um e
 para outro.*)
 SILVESTRE Então, vou levantar a mensa? [156v]
 440 ARMELINDO Detém-te. Quem sabe?
 LÉSBIA É incivilidade deixares a visita de uma senhora que mandaste
 chamar por satisfazer a fúteis embaraços.
 ARMELINDO Essa razão é muito forte... Ó meu tio, aquela razão é muito forte.
 BEREANTE Isso só vós praticais.
 445 ARNOLFE Armelindo, a senhora pode esperar que não tardamos muito tempo.
 ARMELINDO (*Para Bereante e Lésbia.*) Se quereis esperar?
 LÉSBIA Esta política é a primeira vez que a vejo. Bom conselho do
 senhor maior.
 BEREANTE São delírios da idade.
 450 ARNOLFE São efeitos de querer livrar este rapaz de cair em um laço.

*Cena XIV
 Jacinto e os ditos.*

JACINTO O senhor Doutor espera na sala e traz o dicionário que vossa
 mercê pretendia.
 455 ARMELINDO Oh, o dicionário! Estou contente. Eu vou...
Partindo e todos a persegui-lo. [157]
 RODRIGUES Pois, senhor, apeio?
 SILVESTRE Vou levantar a mensa?
 ARNOLFE Vem a casa de Zulmira?
 460 LÉSBIA Ausenta-se sem determinar?
 BEREANTE Enfim, digei.
 LÉSBIA Falai, senhor.
 ARMELINDO Que hei de dizer? De sorte que... vossas mercês...metem-me em
 uns apertos a que não posso resolver sem que passe ao menos
 465 três horas e...
 ARNOLFE Estás doido, rapaz?
 BEREANTE Senhor Armelindo, parece-me que era melhor convidarmos o
 Doutor para irdes com ele a minha casa e, logo, vedes o valor da
 minha livraria e lá jantais.
 470 ARMELINDO É bom acordo.
 ARNOLFE Eu sou algum indigno, para me tratarem dessa sorte?
 BEREANTE Pois vossa mercê não dava inda agora outro igual conselho?
 Meu amigo, entendemos as suas espertezas. [157v]
 ARMELINDO Meu tio, aquele parecer é inconvenível: ir com o Doutor, jantar
 475 lá e...

468 *irdes*: no testemunho A lê-se *ireis*.

ARNOLFE Entramos com esses pontinhos? Não quero já que vás fora.
 ARMELINDO Verdade seja, que eu em casa tenho tanta coisa que fazer que...
 RODRIGUES Em que ficamos? Vou despir a libré?
 BEREANTE Senhor Armelindo, vamos ou não vamos?
 480 LÉSBIA Meu pai, contra vontade não quero possuir os agrados de tal
 cavalheiro.
 ARMELINDO Senhora, sossegai esse enfado. Eu estimo-vos muito, conheço a
 formosura de que sois dotada e...
 ARNOLFE Não digas isso sem te certificares de Zulmira. (*À parte a*
 485 *Armelindo.*)
 ARMELINDO Sabei que só vós... e quem sabe...
 BEREANTE Celebram-se as escrituras? (*Vem Bereante pôr-se à ilharga de*
Armelindo e Arnolfe da outra.)
 ARNOLFE Não digas que sim.
 490 SILVESTRE Senhor, a mesa.
 ARMELINDO Sim.

Entra a passear e todos a persegui-lo.

RODRIGUES A sege que há duas horas está posta. [158]
 ARMELINDO Sim.
 495 JACINTO O Doutor, que traz o dicionário.
 ARMELINDO Sim, eu vou. (*Partindo.*)
 LÉSBIA Que respondeis?
 ARNOLFE Lembra-te de Zulmira.
 BEREANTE Senhor, ou fale ou rebente fora. Já estou arrenegado. (*Muito*
 500 *impaciente.*)
 ARMELINDO Senhores, eu tenho tanto que fazer. E que sei? O dicionário,
 Zulmira, Lésbia, Bereante, Arnolfe, a sege, o jantar, o Doutor,
 os meus livros franceses... Oh, senhores, eu não quero
 endoidecer. Vou sossegar esta cabeça e logo falaremos nessas
 505 coisas. Fora! Eu não quero endoidecer.

Vai-se.

ARNOLFE Espera, que tenho mais que te advertir. Não o separo da minha
 companhia um só instante, que assim convém.

Vai-se.

510 SILVESTRE Ora, vou mandar outra vez o jantar para a cozinha.

Vai-se.

RODRIGUES Vamos despir a burjaca e meter a sege na cocheira.
 (*Partindo.*) [158v]

JACINTO Não te esqueça ir ao correio.
 515 RODRIGUES Inda eu não tirei a encomenda da guarda.

Vai-se.

BEREANTE Isto já agora é um capricho. Arnolfe não me há de lograr.
 LÉSBIA Meu pai, não intente por este modo sacrificar-me. Um homem
 de génio tão extravagante é um assassino que porá termo à
 520 minha vida.

BEREANTE Cala-te. Não entres com essas cousas. Já agora ou há de ser teu esposo ou eu não hei de ser Bereante Coelho. Aqui estás, Jacinto?

JACINTO Pronto para executar as suas ordens.

525 LÉSBIA (Quanto se me faz agradável a presença deste moço. Louca ideia, deixa-me sossegar.)

BEREANTE Este teu amo é um incivil, tolo, indigno, sem portamento. É de tal qualidade, que se ausentou, deixando uma senhora nesta sala sem [159] mais satisfação, maroto, patife...

530 JACINTO Senhor Bereante, suspendei esse discurso. Eu conheço a irresolução do senhor Armelindo e a causa do vosso enfado, mas não suporto que na minha presença o injurieis desse modo. Perdoai-me se vos ofendo, mas sou um criado de honra e como tal não sofro murmuração que insulte ou pretenda ofuscar o benigno carácter que adorna e enobrece o generoso peito de meu amo.

535

Vai-se.

LÉSBIA (Que discreto. Oh, quanto me enamora.)

Vai-se.

540 BEREANTE Vamos para dentro a falar com Armelindo para ver se concluo este impossível.

Vai-se.

Ato II

Sala no palácio de Arnolfe

545

Cena I

Zulmira e Micaela.

ZULMIRA Deixa-me, Micaela. Deixa que desafogue [159v] a minha mágoa.

550

MICAELA Senhora, o que vossa mercê me quer dizer já eu suspeitava a semana passada. Eu sou muito padre mestra nessa matéria. Acredite que ninguém me logra.

ZULMIRA Pois que suspeitas eram essas? Fala.

MICAELA Vossa mercê supõe que eu sou tola? Engana-se muito comigo.

ZULMIRA Já me impacientas. Explica-te.

555

MICAELA Que tenho eu que lhe explique? Basta dizer-lhe que sei tudo.

ZULMIRA Que sabes? Que rebuços são esses?

MICAELA Só lhe digo que nunca esperei que vossa mercê me usurpasse o que de razão me pertence.

ZULMIRA Eu não te usurpei coisa alguma.

560

MICAELA Vossa mercê não sabe o meu carácter, que é de criada grave?

ZULMIRA Sim.

MICAELA Também não sabe que os pajens são os verdadeiros adoradores da minha [160] beleza?

ZULMIRA E então?

565

MICAELA E então? Pois, ainda quer que me explique mais?

ZULMIRA Não te entendo.

MICAELA Pois eu muito bem a entendo quando vossa mercê lhe pisca os olhos e pergunta como tendes passado. (*Arremedando-a.*)

ZULMIRA A quem?

570 MICAELA Ah! Quer conversar comigo? A Jacinto, criado de seu primo.

ZULMIRA Cala-te, indigna. E tu te atreves a tal dizer-me? Não olhas para o meu estado?

MICAELA Isso é que eu me admiro.

575 ZULMIRA Louca te considero, quando assim me tratas. Adverte que eu não sacrífico o meu amor a tão baixo objeto. Tem circunstâncias, Jacinto, credoras de todo o merecimento, mas não é bastante estímulo para sacrificar-me. (Nunca esperei este [160v] encontro.)

MICAELA Visto isso, posso amá-lo sem desconfiança?

580 ZULMIRA Nesta casa não pretendo criadas loucas. Se tal souber, logo, cuidarei em te despedir.

MICAELA Então, como há de ser? Eu quero casar. Servir não é vida.

ZULMIRA Essa razão dão todas aquelas que pretendem o ócio e a liberdade, por isso muitas se casam. Mas quanto lhe sai errado o

585 seu projeto, pois a maior parte ou se expõem a um viver miserável, cercadas de indigências, ou amortecem sua alma facilitando-se a detestáveis vícios. Não duvido que algumas acertem bem, mas o que de ordinário se observa é um marido jogador e vicioso, um perdulário abstraído de amizades ilícitas,

590 um miserável, não contribuindo com o sustento. E, enfim, sem [161] número desta qualidade. E temerariamente há de uma criada, sem abrigo de pais que lhe possam valer, tentar esposar-se, sem que primeiro conheça o génio do homem, o trato, o proceder e se tem com que a possa sustentar? Que

595 fatuidade esta! Só porque ouviu dizer que servir não é vida, estímulo bárbaro para uma tão acelerada resolução?

MICAELA E para que se casou vossa mercê?

ZULMIRA Pronto reparo de todas vocês: por obediência de meus pais.

MICAELA Pronta desculpa de todas vossas mercês.

600 ZULMIRA Eu tinha um dote vantajoso, independente da riqueza do meu defunto esposo. E que tirei destas núpcias? Ficar empenhada a minha casa. Enfim, eu não intento contigo alterar rezões. Se queres proceder honestamente, acharás em mim abrigo; e não querendo, cuidarei em [161v] despedir-te.

605 MICAELA Está feito. Não pretendo desgostá-la, mas só lhe quero advertir que eu tenho muito amor a Jacinto e que só ele...

ZULMIRA Basta, retira-te.

MICAELA Mas só a ele elegerei...

ZULMIRA Não ouves que te retires?

610 MICAELA Só a ele elegerei por meu esposo. Agora, com licença.

Vai-se.

577-578 Ver nota à linha 68.

591 *há de uma*: no testemunho A lê-se *hade huma hade huma*.

615 ZULMIRA Temerária. Porém, ela se vê preocupada da mesma paixão em
que eu me sinto abrasar. Tirano foi o instante em que o vi... Mas
que sentimentos são estes? Oíço inda falar a criada? Ou sou eu a
mesma que articulo estas rezões? Eu sou, pois vivo amante. Que
farei? Sim, detestar de mim esta lembrança. Eu não nasci para
dominar o seu coração. Assim como ele para ser árbitro do meu
afeto. Mas se esta [162] extraordinária simpatia que oprime o
620 peito tiver em mim tanto império... Que império pode ter num
peito que ostenta e conhece o carácter de que se anima? Não,
receio não tenho. Extinga-se este lume, não ateie labaredas
impuras, e formarei de diferentes estímulos o meu coração para
a desistência.

625 *Cena II*
Rodrigues e a dita.

RODRIGUES Minha senhora, posso entrar?
ZULMIRA Entrai.
RODRIGUES Minha senhora, aqui estou às suas ordens.
ZULMIRA Quereis de mim alguma coisa?
630 RODRIGUES Nada, minha senhora. Fui ao correio, vim então por aqui saber
como está vossa mercê e dizer adeus a Micaela.
ZULMIRA Fico-vos muito obrigada. Como está vosso amo? [163v]
RODRIGUES Qual deles?
ZULMIRA Pois vós tendes mais do que um amo?
635 RODRIGUES Para servir a vossa mercê sirvo a dois.
ZULMIRA E Armelindo convém nisso?
RODRIGUES Não tenho necessidade de declarar-lhe os meus particulares.
ZULMIRA Mas isso não é ser leal.
RODRIGUES Tudo fica em casa.
640 ZULMIRA Não vos entendo
RODRIGUES O outro amo é Jacinto, que é todo adamado e perluxo.
ZULMIRA Jacinto é criado estimável.
RODRIGUES E eu sou criado desse criado de estimação.
ZULMIRA Há de tratar-vos bem?
645 RODRIGUES Sabe Deus como isso anda. Coisa de dinheiro ainda não vi.
ZULMIRA Vê-lo-ás todo junto.
RODRIGUES Certo. Eu tenho as minhas esperanças que em vendendo um
retrato que tem logo me paga.
ZULMIRA Retrato? (De quem será?) E pretende vendê-lo? [163]
650 RODRIGUES Ele não está desse ânimo, mas eu não posso esperar.
ZULMIRA Tem em muita estimação a tal pintura?
RODRIGUES Nisso não falemos. Está horas e horas com a boca aberta feito
papalvo a olhar para quatro borrrões. Mas eu não quero que se
desfaça do seu gosto, só pretendo que venda o caixilho.
655 ZULMIRA Tanto valor inclui?
RODRIGUES É de ouro, cravado de brilhantes.
ZULMIRA (Ah, este Jacinto tem diferente qualidade do que demonstra). E é
de senhora o retrato?

660 RODRIGUES Eu nunca o vi, mas tenho alcançado às vezes ele estar com os
olhos espantados, retorcendo todo o pescoço e dizer «Tu me
deste vida e me reduces a este baixo exercício». Aqui larga
quatro lágrimas, beija o tal papa-ratos e dá três arrancos com
alguns suspiros e seu «ai de mim» no cabo. [163v]

ZULMIRA (Ah, que deste exame tirei consequências muito funestas.)

665 RODRIGUES Outras vezes – o rapaz é mui galante – não se deita, anda
sempre a passear desta sorte dizendo «Sou infeliz».
(*Arremedando-o.*)

ZULMIRA Basta, não saber quero mais.

670 RODRIGUES Agora fui buscar-lhe estas cartas ao correio em que ele tinha
bem cuidado.

ZULMIRA Serão da dona do retrato?

RODRIGUES A mim parece-me que sim.

ZULMIRA (Quem examiná-las pudera.)

RODRIGUES Vossa mercê não quer nada lá para casa?

675 ZULMIRA (Como poderei obtê-las? Ah, que estou vária!)

RODRIGUES Vossa mercê não ouve?

ZULMIRA (Jacinto tem diverso carácter e já vive enamorado. Os zelos me
devoram.)

RODRIGUES (Ela está estupefacta.) Então, vossa mercê não quer nada para
680 lá?

ZULMIRA Não, Rodrigues. Vai-te em paz.

RODRIGUES Quer que dê muitas saudades a meu amo? [164]

ZULMIRA Não tenho precisão de incomodar Armelindo.

RODRIGUES Não lhe falo no primeiro, falo-lhe no segundo.

685 ZULMIRA E porque razão havia tal praticar?

RODRIGUES Eu sei, a gente às vezes tem umas saudades que não sabe o
porque as tem. Assim como agora me sucede com a Micaela,
que estou aqui abrasado de saudade até aos olhos.

ZULMIRA Não sejas atrevido, insolente, profanando com essas expressões
690 o meu respeito.

RODRIGUES Ah, senhora, desculpe-me, por quem é, pois tenho costume de
dizer o que sinto.

ZULMIRA Por simples te desculpo. Podes ausentar-te.

RODRIGUES (Enquanto lhe falava de Jacinto dizia que esperasse, quanto que
695 lhe expus a minha inclinação com a Micaela, diz que me vá.)
Ora, senhora, passe [164v] muito bem. Vou alegrar Jacinto com
estas cartinhas. (*Partindo.*)

ZULMIRA Espera. De que terra vêm?

RODRIGUES De que terra vêm? Ora, não aparecer por aqui a Micaela! Vossa
700 mercê já a despediu?

ZULMIRA Forte simplicidade de moço. Tu não sabes que não debes falar
assim?

RODRIGUES Senhora, quem ama entende que os mais são cegos ou tolos.
Assim sou eu. Diga-me a verdade: despediu-a? Pois, olhe que
705 era moça bem despejada.

ZULMIRA Responde ao que te pergunto.

RODRIGUES Vossa mercê também não responde em termos. E, então, que quer que lhe faça? Eu pergunto-lhe por Micaela e vossa mercê de que terra vêm as cartas.

710

Cena III
Micaela e os ditos.

MICAELA Senhora, aí chegou Jacinto.

RODRIGUES Ora bem aparecida, minha senhora. (*Fazendo muita cortesia.*) [165]

715

ZULMIRA Que vem cá fazer?

RODRIGUES Trará algum recado do senhor Armelindo? Senhora Micaela, estimo que vossa mercê esteja bem.

ZULMIRA Rodrigues, retira-te.

720

RODRIGUES Sim, senhora. (Como chega meu amo, fora daqui que há pulgas.) Vossa mercê quer que eu faça alguma cousa? (*Para Micaela.*)

MICAELA Eu com vossa mercê não tenho contratos.

ZULMIRA Retira-te ou queres que te mande retirar?

725

RODRIGUES Eu fazia-me conta de esperar o senhor seu tio para deitar-me uma continha fora.

ZULMIRA Pois, lá tens fora uma sala aonde esperes.

RODRIGUES Está bem, então, logo nos veremos. Senhora Micaela, à sua ordem. (*Partindo.*)

ZULMIRA Tu fica para saber o que Jacinto pretende.

730

RODRIGUES Oh senhora, que me esqueceu dizer-lhe uma cousa. (*Com pressa.*) [165v]

ZULMIRA Que é?

RODRIGUES Ora esta sua moça, benza-te Deus, é justa a meses ou a anos? (*Muito devagar.*)

735

ZULMIRA Para isso é que tornaste a incomodar-me?

RODRIGUES Era para declarar-lhe de que terra vem as cartas, como se enfada já não digo nada. Passe muito bem. E sempre servo humilíssimo. (*Fazendo cortesias a Micaela e vai-se.*)

ZULMIRA Muito simples é este moço.

740

MICAELA Simples? Eu chamo-lhe velhaco. É homem que aborreço. Enfim, não posso ver lacaios. Agora um pajem em tal caso.

ZULMIRA Já disse que esses discursos não quero presenciá-los. Faze o que disse e não sejas temerária. (Oculta ouvirei o que pretende. Ah, amor, não faças o meu peito alvo das tuas setas. Adverte que já sou tua vassala) (*Oculta-se.*)

745

MICAELA Ora isto é belo. Que me seja contendora minha ama. É coisa que não [166] posso sofrer.

Cena IV
Jacinto e Rodrigues, e Zulmira ao bastidor.

750

RODRIGUES Entre, senhor.

749 Jacinto e Rodrigues, e Zulmira ao bastidor : no testemunho A lê-se Jacinto, e Rodrigues ao bastidor.

JACINTO Não devo entrar sem que o determinem.

RODRIGUES Eu já sei como vossa mercê é bem recebido. Vá entrando.

JACINTO Não quero quebrar os foros de político.

MICAELA Vossa mercê pode entrar, senhor Jacinto.

755 RODRIGUES Não ouve o que diz a moça? Ande, não se faça maricas.

JACINTO Espera por mim, que eu venho.

RODRIGUES Sim, sim, vá descansado. (Daqui observarei esta cena, e esperarei a ocasião de falar a Micaela.) (*Fica ao bastidor.*)

MICAELA Senhor Jacinto, que ordena?

760 JACINTO Meu amo e seu tio, o senhor Arnolfe, esperam que a senhora Zulmira os honre hoje à mesa com a sua assistência. [166v]

MICAELA Eu a faço ciente. E vossa mercê, senhor, diga-me o que tem feito estes dias que não tem cá aparecido.

JACINTO A vida de um criado é muito pensionada.

765 MICAELA Eu tenho estado com tantas saudades suas.

RODRIGUES (Ah, cadela. Só me não dizes dessas.)

ZULMIRA (Já a temerária principia a atormentar-me.)

MICAELA Então, não lhe mereço resposta? Eu também sou criada grave.

JACINTO Não ignoro qual seja o vosso foro, mas eu não me considero

770 digno de tão distinta lembrança.

MICAELA Pois, senhor, ou se considere ou não se considere, eu morro por vossa mercê, e está dito.

RODRIGUES (Ah, descaramento como aquele. Em raivinhas me consumo.)

ZULMIRA (Não há maior atrevida. Em zelos me abraso.) [167]

775 MICAELA Então, não posso esperar resposta? Não se faça acanhado, fale.

JACINTO Senhora, é melhor que não responda, porque sentirei ofendê-la.

MICAELA Se não responde tenho-o conhecido por ingrato.

JACINTO Esse estímulo é somente o que me poderia obrigar a que respondesse. Pois, o vício que mais detesto é o da ingratidão.

780 Menina, cada um no seu ministério pretende adquirir crédito e, para este fim, deve examinar primeiro a sua conduta, distinguindo-se com um decente portamento. Nós somos criados. Qual há de ser a causa por que vossa mercê se esqueça do seu decoro dando-me a entender que me conserva

785 amor? E eu conhecendo-o, qual a desculpa de aceitar as suas loucas oferendas? Senhora, eu venho a esta casa como servo e não como enamorado. Agradeço [167v] essa terna paixão e sinto ma fizesse patente. Não pretendo que se murmure das suas ações, assim como da minha fidelidade. Perdoe-me, que

790 assim me explique, mas vossa mercê me obrigou a este excesso.

ZULMIRA (Quanto o fazem distinto as suas expressões.)

RODRIGUES (Meu amo não me quer fazer gambérrias. Estou contente. Sempre é bom rapaz.)

795 ZULMIRA (Convém dissimular.) (*Sai Zulmira.*) Que faz aqui este criado?

MICAELA Como vossa mercê chegou ele que lho declare, pois já não me lembra nada do que disse. Com licença. (Oculta quero observar se pratica com minha ama a mesma isenção que usou comigo.)

Vai-se para o bastidor e oculta-se.

800 RODRIGUES (Foi-se Micaela? Esperarei que torne.) [168]
 JACINTO Minha senhora, meu amo e vosso tio, esperam por vós para
 jantarem.
 ZULMIRA E por que razão não tínheis já dado esse recado e ausentar-vos?
 JACINTO Esperava resposta.
 805 ZULMIRA Essa não podíeis obter conversando com a criada.
 JACINTO As minhas expressões...
 ZULMIRA As vossas expressões fazem enlouquecer muita gente.
 JACINTO Eu com bem pouca tenho práticas.
 ZULMIRA É porque empregais o tempo no exame de pinturas de gosto.
 810 RODRIGUES (Muito chocalheiras são as mulheres. Já não pode estar calada.)
 MICAELA (Muito hei de rir se minha ama apanha algum foguete.)
 ZULMIRA Ficasteis pensativo.
 JACINTO Pensando fiquei em qual pintura me falais. (É impossível que
 saiba do retrato que possuo.) [168v]
 815 ZULMIRA Fazeis-vos desentendido?
 JACINTO Do que eu entendo não podeis ser sabedora.
 ZULMIRA Como vos enganais: eu sei tudo.
 JACINTO E eu tudo disfarço.
 ZULMIRA Quem pudera ter esse valor.
 820 JACINTO Pois, senhora, imitai-me.
 MICAELA (Lá fechou um olho e abriu o outro. Ora isto é desaforo e não hei
 de dizer nada.)
 JACINTO Senhora, que resposta hei de levar a meu amo?
 ZULMIRA Dizei-me. Sois filho desta cidade?
 825 JACINTO Não, senhora. Évora é minha pátria.
 RODRIGUES (Não há gente mais curiosa. Tanto fez, até que o soube.)
 ZULMIRA São distintos vossos pais?
 JACINTO Eu não sei.
 ZULMIRA Quereis encobri-lo? Ou não sabeis de verdade?
 830 JACINTO Assim devo falar. [169]
 ZULMIRA Porquê?
 JACINTO Porque um pobre nunca é bem ou mal nascido.
 ZULMIRA Dizei a causa.
 JACINTO Bem, porque não lhe dão crédito; mal, porque há de ocultá-lo.
 835 Sou um criado, senhora, pois este é meu emprego.
 ZULMIRA (Que reflexões tão prudentes.)
 MICAELA (Ora, leva desses mimos.)
 JACINTO Senhora, dai-me a resposta e permiti-me licença.
 ZULMIRA Supondes que perdeis tempo?
 840 JACINTO Todo aquele que despendo em servir meu amo não apelido por
 perda.
 ZULMIRA E o que empregais examinando o retrato?
 JACINTO Qual retrato?
 RODRIGUES (Até é teimosa. Enfim, é mulher e tanto basta.)
 845 ZULMIRA Aquele por quem perdeis noites. [169v]
 JACINTO Esse tempo usurpo-o ao meu descanso. (Se o sabe não devo
 encobri-lo.)
 ZULMIRA Jacinto, posso esperar de vós um favor?
 JACINTO Senhora, podeis mandar-me.

850 ZULMIRA Vede bem o que dizeis.
 JACINTO Eu não aspiro a mais honra que a de ser vosso servo.
 ZULMIRA Quero que me deis esse retrato.
 RODRIGUES (Mal soube que era de brilhantes o caixilho, quer bifar-lho. Até
 855 nisto mostra o ser mulher, pois todas são curiosas, chocalheiras,
 teimosas e pedinchonas.)
 ZULMIRA Ficaste pensativo?
 MICAELA (Fala de mim a senhora e para si não olha. Ah, bom arroxó.)
 ZULMIRA Adverti que eu não vo-lo peço dado. Só para observar. Fazeis
 disto algum mistério?
 860 JACINTO Senhora, o retrato não inclui em si coisa que excite a vossa
 curiosidade. [170]
 ZULMIRA E por que razão não sabeis que eu pretendo imitar-vos? Será
 objeto amável e deixai que o admire.
 JACINTO Meu pai foi o original da cópia que...
 865 ZULMIRA Não aceito essa desculpa, desejo individuá-lo.
 JACINTO Visto o empreenderes, serei solícito em cumprir as vossas
 ordens. Que ordenais que diga a meu amo?
 ZULMIRA Espero que não me falteis.
 MICAELA (Ele fala-lhe em alhos, ela responde-lhe bugalhos.)
 870 JACINTO Aceitais o seu convite?
 ZULMIRA Sim.
 JACINTO Vou levar essa resposta, senhora. Sou vosso escravo. (*Cortesia.*)
 ZULMIRA Adeus, Jacinto.
 JACINTO Sou vosso servo. (*O mesmo com respeito.*)
 875 ZULMIRA (Amor...)
 JACINTO (Fortuna...)
 OS DOIS Protege os meus intentos e não nos deixes frustrados. [170v]

Vai se a dama e Jacinto. Ao ir-se, Jacinto, que chega ao bastidor, faz cortesia a Zulmira e, ao retirar-se, encontra-se com Rodrigues.

880 RODRIGUES Vá pela porta mais de cima que esta está por ora embaraçada.
 JACINTO Inda aqui estás?
 RODRIGUES Vá-se que não o fez mal para a idade.
 JACINTO Anda para casa.
 RODRIGUES Senhor, vossa mercê já fez o que queria, agora eu também tenho
 885 que rondar este bairro.
 JACINTO Foste ao correio?
 RODRIGUES Lá falaremos em casa.
 JACINTO Pois não te demores.

Vai-se.

890 RODRIGUES Sim, vá-se que agora toca-me a mim.

873 Adeus, Jacinto: no testemunho A está rasurada a indicação *Cortesia*, a seguir à fala de Zulmira.

875 e 876 Ver nota à linha 68.

877 *deixes frustrados*: no testemunho A lê-se *dei-*, sendo a palavra interrompida pela mudança de fôlio, o que originou, possivelmente, o lapso. Cf. outros testemunhos.

878-879 *Vai se a dama e Jacinto. Ao ir-se, Jacinto, que chega ao bastidor, faz cortesia a Zulmira e, ao retirar-se, encontra-se com Rodrigues*: no testemunho A lê-se *Vai se a dama e a ao irse Jacinto q chega ao bastidor faz cortezia a Zulmira e ao retirarse encontrase com Rodrigues*.

Cena V
Micaela e os ditos.

- 895 MICAELA Há caso como este? Quatro cortesias minha ama a um criado? Desvanecendo-me desta correspondência para ficar senhora do bolo? E eu hei de aturar isto? Não, disso pode estar livre.
- RODRIGUES Quem pode estar livre à vista de um poder tão grande?
- MICAELA Aqui estava? Que quer nesta casa?
- 900 RODRIGUES Espere, deixe-me respirar. E vossa mercê também não se sufoque. Advirta que por ser bela não deve mostrar-se ingrata.
- MICAELA Temos seca, pois procure quem o sofra.
- RODRIGUES Assim paga ao seu Rodrigues, que não pára nem sossega sem no dia lhe fazer trinta e sete barretadas.
- 905 MICAELA Das suas cortesias faço eu bem pouco caso.
- RODRIGUES Mas se fossem de Jacinto? Quê? Hein?
- MICAELA De Jacinto? Isso é outra coisa. É pajem e não é lacaio.
- 910 RODRIGUES Eis aí como vocês são tolas: em vendo um barbeirinho enfeitado, põem de parte a nossa farda. Eles todo o ordenado empregam no conserto dos sapatos, em mandar tingir [171v] chapéus e em virar as casacas. E já para as lavagens das meias e para os paus de pomada – bem que sejam de dez réis – pede-se sempre adiantado. Mas cá um homem, bom oficial de rédea, vestindo à custa do amo, vendendo duas rações, furtando do que vem às bestas, tirando o pano de palha, a garrafa do azeite,
- 915 quatro pauzinhos de graxa, com algumas gorjetas se ajunta bom coscorrinho, sem falarmos no salário, e isto em um homem poupado, que não atura bandalhices, que usa de cabeleiras, sem o desperdício dos pós para fazer chocolate grosso, faz que tenha boas moedas juntas ao canto da caixa. Enfim, não perca esta
- 920 fortuna, pense e veja lá o que faz.
- MICAELA É coisa que não me importa. Nisso não gasto o meu tempo. [172]
- RODRIGUES Quer perder andar de sege?
- MICAELA Paciência.
- 925 RODRIGUES (Já vejo que está orgulhosa. Levá-la-ei de outra sorte.) Quer que eu lhe diga a verdade? Eu estou largando este ofício.
- MICAELA Vai para as cadeirinhas?
- RODRIGUES Isso é bom para mariolas.
- MICAELA Pois qual é o seu destino?
- 930 RODRIGUES Ponho uma tenda por minha conta e risco e quero então esposar-me.
- MICAELA Para quê?
- RODRIGUES Para minha mulher ser tendeira, assim, se vossa mercê quiser sujeitar-se a este emprego...
- 935 MICAELA Era o que me faltava: passar do sobrado a loges. Inda não, há de ser bem tarde.

918 *chocolate grosso*: no testemunho A lê-se *chicote groço*. Cf. outros testemunhos.

RODRIGUES Oh! Toda a gente de negócio tem os seus armazéns, aonde guardam a fazenda.

MICAELA Tenham embora, eu sou uma aia e não me abaixo a tanto.

940 RODRIGUES Está, está bem. Não se enfade que [172v] não faltará quem queira e mesmo da sua qualidade. Conhece vossa mercê Melânia, criada da senhora Lésbia?

MICAELA Sim, muito bem conheço.

945 RODRIGUES Pois, essa me deu palavra de ser minha esposa e eu disse-lhe que primeiro havia propor isto a uma rapariga da minha criação, que era vossa mercê. Agora, como diz que não me quer, vou contentar a outra.

MICAELA (Será certo que Melânia tal aceite? Se assim for, então primeiro estou eu.)

950 RODRIGUES (Esta contra não foi má. É mulher e tem inveja. Pois, vou fazendo-me grave.) Senhora Micaela, à sua ordem. (*Partindo.*)

MICAELA (Não devo despersuadi-lo até que não saiba a verdade.) Senhor, vossa mercê não disponha de si que eu lhe darei a resposta.

RODRIGUES Está feito. (Que tal! Tanta sebice e do cabo nada.)

955

Cena VI
Arnolfe e os ditos. [173]

ARNOLFE Que é isto que fazes aqui?

RODRIGUES Essa é boa! Que poderei eu aqui fazer?

960 ARNOLFE Tu vai para dentro dizer a minha sobrinha que se apresse. Não veio cá Jacinto?

MICAELA Sim senhor, que antes cá não viesse.

ARNOLFE Porquê? Tiveste alguma coisa?

MICAELA Despeça esse moço, que eu lho digo.

RODRIGUES (Que digo eu? Mexeriqueira no caso.)

965 ARNOLFE Então porque te não vás?

RODRIGUES Porque vossa mercê ainda não me despachou.

ARNOLFE Pois que queres?

RODRIGUES Vossa mercê não sabe que já estamos a oito de outro mês?

ARNOLFE Sim, e então?

970 RODRIGUES Sim e então, não é paga.

ARNOLFE Queres o teu ordenado?

RODRIGUES Para que sirvo eu?

ARNOLFE Pois bem, agora não tenho troco.

975 RODRIGUES Eu tenho aqui quatro vinténs que sobejaram de umas cartas que fui buscar ao correio, se podem servir de [173v] demasia estão às suas ordens.

ARNOLFE Vai-te que logo te ajustarei a tua conta.

RODRIGUES Logo, logo e nunca chega.

ARNOLFE Vai-te.

980 RODRIGUES Eu tinha uma coisa em que lhe falar de conveniência.

ARNOLFE Que era?

RODRIGUES A respeito de uma pessoa que era... Basta, lá falaremos em casa.

ARNOLFE Pois que é?

985 RODRIGUES Como vossa mercê aí não tem troco, logo falaremos.
 ARNOLFE Eu mandarei trocar. Fala.
 RODRIGUES Nada, eu não quero o seu incómodo. Quero mostra-lhe que
 posso servir de muito para complemento de umas núpcias que...
 990 ARNOLFE Sim? (Sem dúvida pretende enzonar o amo para que aceite
 minha sobrinha por esposa.)
 RODRIGUES (Eu falo-lhe já em Micaela, isto há de ser.)
 ARNOLFE Rodrigues, toma lá este cruzado novo [174] e logo te darei o
 resto, e me dirás o que pretendes e ajustaremos o que se há de
 fazer. (*Dá-lhe o dinheiro.*)
 995 RODRIGUES Estou contente. (Aceitando e requerendo.) Vossa mercê convém
 nos meus intentos?
 ARNOLFE Sim. São filhos da boa razão. Olha, sempre ficarás em casa com
 acréscimo no salário.
 RODRIGUES Viva. Que fortuna. Ó, senhor, vou esperá-lo para darmos fim à
 1000 empresa. (Ah, que hoje serei esposo.)

Vai-se.

ARNOLFE Sim, vai descansado. Agora, minha menina, podes dizer o que
 querias.
 1005 MICAELA Eu, senhor, há doze anos que sirvo com todo o amor e carinho.
 ARNOLFE Assim é. Oh, com todo o carinho. Vieste para casa de nove anos
 e tenho-te tanto amor como se fosses minha filha.
 MICAELA Vossa mercê bem sabe que enquanto foi viva a senhora que
 nunca recusei o estar na sua casa.
 1010 ARNOLFE É verdade. Isso mesmo disse eu ontem [174v] ao meu boticário.
 Então, tiveste alguma coisa?
 MICAELA E que agora veio para a sua companhia sua sobrinha, que tem
 um génio endiabrado.
 ARNOLFE Sim, mas os seus enfados logo lhe passam.
 MICAELA Logo lhe passam? Não digo eu isso. Enfim, servir não é vida e
 1015 eu estou em idade de tomar estado.
 ARNOLFE Sim, eu já tenho feito minhas considerações para te fazer feliz,
 deixa estar em se casando minha sobrinha, cuidaremos então
 nisso. (Esta rapariga tenho lhe amor e... eu não sou tão velho
 que não possa outra vez ligar-me ao matrimónio.)
 1020 MICAELA Pois, senhor, vossa mercê conhece que se me faz útil o
 esposar-me, não me retarde esta fortuna.
 ARNOLFE Não, deixa estar que será brevemente. Eu quero eleger-te um
 homem de bem, [175] prudente, abastado, que não seja peralta,
 já com os seus cinquenta de idade.
 1025 MICAELA Eu já o tenho elegido.
 ARNOLFE Também estavas no meu pensamento? Deixa estar que inda hás
 de ser senhora.
 MICAELA (Que tal é esta? O velho, suponho que, fala de si. Era o que me
 faltava.)
 1030 ARNOLFE Olha, em tu sabendo, Micaelazinha, quem é o noivo saltas de
 contente.
 MICAELA (Faço-me desentendida.) Eu já há muito tempo que o conheço.
 ARNOLFE Por isso fico eu.

1035 MICAELA E tenho-lhe falado muitas vezes.
 ARNOLFE (A rapariga é bem esperta.) Assim é.
 MICAELA Há pouco que lhe falei.
 ARNOLFE Há pouco? Agora mesmo.
 MICAELA Nada. Ele já se foi. Vossa mercê não fala em Jacinto?
 ARNOLFE Quê? Em Jacinto? O criado de meu sobrinho?
 1040 MICAELA Sim, senhor.
 ARNOLFE Eu não te falava nesse. Olha a tola. [175v] Vocês outras sempre escolhem o pior. (Parece-me isto disfarce. Eu me asseguro.) O esposo que o céu te destina tem outra qualidade.
 MICAELA Então não quererá para esposa uma criada.
 1045 ARNOLFE (É o que eu digo.) Olá, se quer.
 MICAELA Vossa mercê não pode assegurar o que não tem na sua mão.
 ARNOLFE (Forte esperteza de moça). Sim, há de estar pelo que eu lhe disser.
 MICAELA Vossa mercê não pode dominar as vontades alheias.
 1050 ARNOLFE (Eu declaro-lhe para a sossegar.) Filha, tu também lhe dominas a sua vontade.
 MICAELA Como pode isso ser se eu nunca o vi? Esse sujeito tem cabelo seu?
 ARNOLFE Qual cabelo seu? Não, senhora, tem cabeleira. Enfim, sou eu.
 1055 MICAELA (Caiu o pardal.) Ai, senhor, pois, vossa mercê abaixa-se a tanto? Oh, está gracejando? (*Com desdém.*) [176]
 ARNOLFE Não, não gracejo. Falo-te muita verdade.
 MICAELA Não o creio. (*Com desdém.*)
 ARNOLFE Pois como to hei de dizer? Sou eu mesmo e não é outro. Então, que dizes?
 1060 MICAELA A senhora me chama. Com licença. (*Partindo.*)
 ARNOLFE Responde ao que te pergunto.
 MICAELA Bem sabe o génio da senhora, que não é para demoras.
 ARNOLFE Micaelazinha, fico certo? Quê? Hein?
 1065 MICAELA Não posso demorar-me. (*Partindo.*)
 ARNOLFE Anda cá. Dize-me: sim? Ou não?
 MICAELA Sua sobrinha tem muito mau génio.
 ARNOLFE Depois de seres esposa, tu é que hás de mandar. Micaelazinha que me dizes?
 1070 MICAELA Meu senhor, bem sabe que isto são umas coisas de ponderação. Conheço o quanto vossa mercê é estimável, mas é preciso pensar. À tarde lhe darei a resposta.
 ARNOLFE Está bom. (Ah, que a rapariga me tem posto de sorte que até me custa falar.) Micaelazinha, à tarde ouvirei [176] da tua boquinha ou o aviso de minha vida ou a sentença de minha morte.
 1075 MICAELA (Ah, que se Jacinto me esposa mando à tábua o velho, mas desprezando-me não tenho outro remédio.) Sua serva. (*Faz mesura.*)
 ARNOLFE Adeus. (*Partindo depois torna.*) Ouves? Vai na sege com minha sobrinha, por não molestares os pezinhos, que eu vou a pé.
 1080 MICAELA Oh, para que é esse incómodo?

1120 BEREANTE Vossa mercê toma sentido no que lhe digo?
ARMELINDO Sim. Silvestre. (*Chama.*)

Cena IV
Silvestre e os ditos.

SILVESTRE Que manda?
ARMELINDO Trazede...
1125 SILVESTRE Que hei de trazer? [178]
ARMELINDO As chinelas e...
SILVESTRE Num pulo.

Vai-se.

BEREANTE Porém de minha parte seguramente leva em tresdobro, porque...
1130 ARMELINDO Rodrigues. (*Chama.*)
BEREANTE Ah, senhor, falo eu ou chia algum carro? Vossa mercê ouve o
que lhe digo?
ARMELINDO Sim. Rodrigues? (*Chama.*)

1135 *Cena V*
Rodrigues e os ditos.

RODRIGUES Que quer? Fale que tenho que fazer.
ARMELINDO Traze...u...
RODRIGUES Traze... u... não entendo.
ARMELINDO O barrete e...
1140 RODRIGUES Primeiro foi traze u... depois o barrete e ... tenho entendido a, e,
i, o, u.

Vai-se.

BEREANTE Finalmente, todo o dote há de importar em bons sessenta mil
cruzados.
1145 ARMELINDO E também aí entra a livraria?
BEREANTE Também. [178v]
ARMELINDO E ela é sortida de muitos livros franceses?
BEREANTE Nada tem de francesa. É de pinho, feita cá por bom mestre, e
bem pintada. Tem seus armários por baixo. Enfim, é uma peça
1150 boa.
ARMELINDO Falo nos livros, se acaso são de bons autores.
BEREANTE Meu avô não me havia deixar coisa ruim.
ARMELINDO Não duvido, mas são latinos ou italianos, ou...
BEREANTE Eu disse não entendo nada. Só o que posso afirmar que tem atos
1155 maravilhosos e comédias espanholas. Inda não as li melhores.
Mandai lá o Doutor, que ele vos informará.
ARMELINDO Sim, o Doutor, oh, que me esqueceu falar-lhe nisso, ora veja.
Forte esquecimento. Mas que há de ser? Eu tenho tanta coisa na
cabeça, que...

1122 *Silvestre e os ditos*: no testemunho A lê-se *Silvestre*.

1135 *Rodrigues e os ditos*: no testemunho A lê-se *Rodrigues*.

1160 BEREANTE Porém, isso não embarça o nosso [179] discurso. Eu tenho grande gosto de me aparentar convosco e ...

Cena VI

Jacinto, com o roupão, e os ditos.

JACINTO Aqui está o roupão.
1165 ARMELINDO Traze o lenço.
JACINTO Pois não se despe?
ARMELINDO Que sei eu? Põe-no ali.

Põe em cima da mesa e vai-se.

1170 BEREANTE Mas este meu desejo é fundado em se fazer uma boa casa, como também pelo empenho de ver minha filha bem empregada.

Cena VII

Silvestre, com as chinelas, e os ditos.

SILVESTRE Aqui estão as chinelas.
ARMELINDO Ah, traze-me a caixa de rapé.
1175 *Vai-se Silvestre.*

BEREANTE (Eu já estou arrenegado.) Mas ela é muito prendada. Eu a mandei ensinar à dança, à música, e...
ARMELINDO Pois, também canta? É arte a que [179v] sou muito inclinado.
BEREANTE Eu na minha rapaziada fui muito eficaz no estudo da música e
1180 cantava com tais requebros e trejeitos que todos que me olhavam para a carinha, se riam de sorte que me faziam repetir a cantata seis e sete vezes.
ARMELINDO Sim? Pois, eu...

Cena VIII

1185 *Rodrigues, com o barrete, e os ditos.*

RODRIGUES Aqui está o barrete. Quer que o dispa?
ARMELINDO Que sei eu?
RODRIGUES Pois, ele aqui fica, quando lhe parecer ponha-o na cabeça.
ARMELINDO Oh, traze-me aquela ária que está na estante do cravo.
1190 RODRIGUES (Temos cantoria? Cada loco con su tema.)

Vai-se.

BEREANTE Pois, senhor, minha filha canta que é um pasmo. Sabe fazer renda de todas as qualidades, que é [180] coisa que me faz admirar, ver aquele trocadilho de bilros e...

1163 *Jacinto, com o roupão, e os ditos*: no testemunho A lê-se *Jacinto com o roupão*.

1172 *Silvestre, com as chinelas, e os ditos*: no testemunho A lê-se *Silvestre com as chinelas*.

1185 *Rodrigues, com o barrete, e os ditos*: no testemunho A lê-se *Rodrigues com o barrete*.

1190 *cada loco con su tema*: trata-se de um ditado popular espanhol.

1195

Cena IX
Jacinto, com o lenço, e os ditos.

JACINTO Aqui está o lenço.
ARMELINDO Traze-me o óculo.
JACINTO Lembrar-lhe-á mais alguma coisa?
1200 BEREANTE (O homem supponho que quer fazer leilão dos trastes.) Enfim, senhor, todos a uma voz decantam as prendas de minha filha.
ARMELINDO Essa notícia de saber cantar deixou-me muito contente.
BEREANTE Pois, logo a ouvireis, a voz não é má, a expressão é como a minha e...

1205

Cena X
Silvestre, com a caixa, e os ditos.

SILVESTRE Aqui está a caixa.
ARMELINDO Vai buscar-me o escarrador.

Vai-se Silvestre. [180v]

1210 BEREANTE (Eu estou capaz de lhe rachar a cabeça.) Mas oiça, minha filha tem todos os dons de que se podem desvanecer as do seu sexo.
ARMELINDO Está bem, pode ser... Agora fico mais satisfeito. Oh, sabe cantar? E disse-me, também entende o francês? Tomai. (*Oferece-lhe tabaco.*)
1215 BEREANTE Francês? Não.
ARMELINDO Visto isso, não é instruída nos idiomas estranhos? Tomai. (*O mesmo. Bereante aceita como da outra vez, mas com diferente mão, de sorte que, estando com as mãos ocupadas, fica sorvendo o tabaco alternadamente.*)
1220 BEREANTE Só do castelhano tem alguma notícia, pela continuação de ler as comédias.
ARMELINDO Então, pelo que me dizeis, vossa filha... Aqui tendes. (*Oferece e Bereante chega o nariz à caixa e se utiliza.*)

1225

Cena XI
Rodrigues, com uma ária, e os ditos.

RODRIGUES Lará lá lará! Viva! Aqui está a ária. É boa.
ARMELINDO Traze-me o relógio. [181]
RODRIGUES Ora, que tenha de sofrer este pedaço d'asno.

Vai-se.

1230 ARMELINDO Senhor Bereante, ei-la aqui. Também quero rir um pouco.
BEREANTE Isso para mim é grego.
ARMELINDO Pois não me disseste há pouco que?.. Hein?
BEREANTE Sim, disse, mas isso eram uns sainetes e...
ARMELINDO E vossa filha não canta mais que sainetes?

1196 *Jacinto, com o lenço, e os ditos*: no testemunho A lê-se *Jacinto, com o lenço*.

1206 *Silvestre, com a caixa, e os ditos*: no testemunho A lê-se *Silvestre com a caixa*.

1225 *Rodrigues, com uma ária, e os ditos*: no testemunho A lê-se *Rodrigo com uma ária*.

1230 *ei-la*: no testemunho A lê-se *ela*. Cf. outros testemunhos.

- 1235 BEREANTE Canta tudo quanto se lhe põe em diante. E vós, senhor, dizeis alguma coisa? Gostaria de ouvir.
- ARMELINDO Sim, eu cantara, mas tenho tanta coisa que fazer. Tomai.
(*Oferecendo tabaco e Bereante não aceita.*)
- 1240 BEREANTE (O homem entende que eu sou o papa tabaco.) Sempre agradecido, mas, por quem sois, fazei-me o gosto. Permiti que chame minha filha para vos ouvir.
- ARMELINDO Então isso há de ser dueto para eu [181v] também admirar sua prenda.

Sai Silvestre e lhe dá o escarrador.

- 1245 Silvestre, vai buscar-me aquele dueto que está...
- BEREANTE Sim, enquanto eu vou buscar minha filha. Se alcanço este triunfo posso dizer que meti uma lança em África.
- Vai-se.*
- ARMELINDO Parece-me que há de estar em cima da mesa do jogo, pois...
- 1250 SILVESTRE Está bem, eu sei ler e logo vejo se diz dueto.
- Vai-se.*
- ARMELINDO Sabe cantar? Se assim for... mas quem sabe? Zulmira não tem ciência. É viúva. Porém, meu tio... Agora me lembra que tenho de ir a casa de Cosme e... Enfim, nunca tenho uma hora de meu.
- 1255 É boa desgraça.

Cena XII

Jacinto e Rodrigues e os ditos.

- JACINTO Aqui está o óculo.
- RODRIGUES Também o relógio.
- 1260 *Põem tudo em cima da mesa. [182]*
- JACINTO Ordena que faça mais alguma coisa?
- ARMELINDO Eu... não.
- JACINTO Permita-me licença.
- RODRIGUES E eu por aqui me sirvo.
- 1265 *Vão-se.*
- ARMELINDO Esta ária é de excelente autor.

Cena XIII

Bereante e Lésbia e os ditos.

- BEREANTE Vem, minha filha. O senhor Armelindo ficou doido de contentamento quando lhe disse que sabias cantar.
- 1270 LÉSBIA Doido ficareis vós, senhor, se instares a que aceite um objeto do seu aborrecimento.

1254 *uma hora*: nos testemunhos A e C lê-se *hum hora*.

1257 *Jacinto e Rodrigues e os ditos*: no testemunho A lê-se *Jacinto e Rodrigues*.

1268 *Bereante e Lésbia e os ditos*: no testemunho A lê-se *Bereante e Lesbia*.

1275 BEREANTE (Acomoda-te, não deites a perder o meu trabalho. Olha que
levas dois socos.) Aqui tendes, senhor Armelindo, minha filha
que...
ARMELINDO Ó, senhora, eu sou...

Cena XIV
Silvestre, com o dueto, e os ditos.

1280 SILVESTRE O dueto será este? [182v]
ARMELINDO Deixa ver.
LÉSBIA (Oh, quem poderá esquecer-se de Jacinto?)
SILVESTRE Então é ou não?
ARMELINDO É, sim.
SILVESTRE (Não sei como tal disse.)
1285 *Vai-se.*
LÉSBIA É em português ou em italiano?
ARMELINDO É meio francês, meio italiano: a primeira voz é em italiano e a
segunda em francês.
BEREANTE Tu entendes alguma coisa daquelas linguagens?
1290 LÉSBIA Pois, eu não canto se não árias italianas.
BEREANTE Ora veja, e a mim parecia-me que tudo quanto cantavas era em
espanhol. Enfim, canta seja o que for. Dai-lhe o papel,
acabemos com isto.
ARMELINDO Eu sei? Eu tenho tanta coisa que fazer.
1295 BEREANTE Ora por quem sois, senhor Armelindo, victor feição.
ARMELINDO Sim, aqui tendes, mas adverti que... (*Dá-lhe o papel.*) [183]
...isto é muito difícil. Tem de premeio esses cumprimentos que
hão de ser repetidos com força de representação e...
BEREANTE Deixai-a que ela é filha deste pai e há de desempenhar-se. (Vê lá
1300 o que fazes. Olho na solfa e deixa ir.) (*À parte à filha.*)

*Cantam o dueto, o qual será composto de sorte que tenha todas as circunstâncias que
acima se declara.*

Que tal? Bravo.
1305 ARMELINDO Por certo me admirou aquele «mio cor fedel» foi bom... Eu já
me vou enamorando, senhora.
BEREANTE Sois contente?
ARMELINDO A senhora não será do seu agrado...
LÉSBIA Essa desculpa é filha do vosso génio; porém, muito frívola.
BEREANTE (Não o desgostes, olha.) (*Ameaçando-a.*)
1310 Senhor, vou chamar o tabelião?
ARMELINDO Basta palavra. Aquele «mio cor». Duvido se em Itália se
exprimissem tão bem e assim devo...
BEREANTE Andai, ânimo. [183]
ARMELINDO Devo expor-vos...

1278 *Silvestre, com o dueto, e os ditos*: no testemunho A lê-se *Silvestre com o dueto*.

1295 *victor feição*: expressão que significa «com bom humor».

1304 *el mio cor fedele*: lugar comum da ópera cómica.

1309 *desgostes*: no testemunho A lê-se *desgosta*.

1315 BEREANTE Acabai o discurso.
 ARMELINDO Que serei...
 BEREANTE Tomai coragem, não desanimeis.
 ARMELINDO Serei vosso...
 BEREANTE Ânimo, ânimo, acabai.
 1320 ARMELINDO Esposo.
 BEREANTE (Ah, bem lhe custou e bem trabalho me deu.) Ora, graças ao céu.
 Filha, tudo hoje seja alegria. Sustentareis a vossa palavra?
 ARMELINDO Oh.
 LÉSBIA (Ah, Jacinto, que de todo te perco.) Senhor, recebo a vossa
 1325 promessa como escritura de constância.
 ARMELINDO Oh, aquele «mio cor»... eu nunca presumi... aquele «mio cor
 fidele».
 BEREANTE (Que quererá dizer este «cor fidele»? Ora, hei de perguntá-lo ao
 1330 meu sangrador.) Enfim, agora verei se o senhor Arnolfe me diz
 graças. Genro, isto [184] é como o bom melão. (*Tocando no
 ombro de Lésbia.*)

Cena XV
Rodrigues e os ditos.

 RODRIGUES Senhor, senhor, senhor. (*Muito alvoroçado.*)
 1335 ARMELINDO Que é isso?
 RODRIGUES Aí chegou, ro... Aí chegou, ro...
 ARMELINDO Quem?
 RODRIGUES Com o pajem adiante e o escudeiro atrás... ro...
 ARMELINDO Alguma visita?
 1340 RODRIGUES Sim, senhor, aí chegou, ro...

Vai-se.

 ARMELINDO Está bêbado.
 BEREANTE Este moço não é desengraçado, mas parece-me tratante...

Torna Rodrigues.

1345 RODRIGUES Agora se apeou, agora se apeou.
 ARMELINDO Que foi que se apeou?
 RODRIGUES Deram-lhe o braço, pôs o pé no estribo e entrou para a loge.
 ARMELINDO Quem toleirão?
 RODRIGUES A senhora Micaela Ambrósio [184v] Tibúrcia, futura tendeira
 1350 deste bairro.
 ARMELINDO Maroto.

Atira com o escarrador de sorte que se quebra.

 RODRIGUES Ora, obrigado, e a fez como os seus narizes.
 ARMELINDO Eu conheço cá tal Micaela?
 1355 RODRIGUES Nem eu quero que vossa mercê a conheça.

1333 Rodrigues e os ditos: no testemunho A lê-se Rodrigues.

Cena XVI
Silvestre e os ditos.

- SILVESTRE Aí chegou o senhor Arnolfe e a senhora Zulmira.
RODRIGUES Vem. Inda há de dizer que minto.
1360 ARMELINDO Essa é boa. Agora... meu tio... Zulmira... Levem essas coisas daí,
pois... Esta é boa. Depressa, apanhem isso.
RODRIGUES Para que os fez? Não o avisei da gente que vinha?
ARMELINDO Depressa, chama...
SILVESTRE Jacinto? Sim, senhor, mas ele chega. Anda, que te chama nosso
1365 amo.

Cena XVII
Jacinto e os ditos. [185]

- JACINTO Para que me chama?
ARMELINDO Leva isso... Valha-me o céu... Que farei?
1370 RODRIGUES (Ah, leva isso. Ah, que farei? Sempre é bem tolo.) Silvestre,
leva esses trastes e vossa mercê, senhor Jacinto, ajude-me a
apanhar estes cacos. (*Apanhando-os.*)
JACINTO Não sejam tolo.

Vai-se e leva o roupão.

- 1375 RODRIGUES Chiu. Devagar que todos somos criados.
SILVESTRE Mandou buscar isto para nos dar que fazer.

Vai-se.

RODRIGUES Fica tudo limpo. Agora torne a fazer das suas.

Vai-se.

- 1380 BEREANTE Ânimo, não tenhais medo, aqui está à vossa ilharga um homem
rico e tanto basta.
ARMELINDO Sim, mas... que sei eu?

Cena XVIII
Arnolfe, Zulmira e Micaela e os ditos.

- 1385 ARNOLFE Entrai, Zulmira, pois se fazem escusadas [185v] cerimónias na
casa de vosso esposo.
BEREANTE (Sim, espera para aí.) (*Rindo muito.*)
ZULMIRA Senhores, sou vossa criada. (*Faz mesura e todos a cortejam.*)
1390 Primo, desta mercê não me julgava merecedora; porém, não quis
faltar ao vosso mando.
ARMELINDO Pois, eu mandei chamar-vos?
ARNOLFE Sim, lá foi Jacinto da tua parte.
ARMELINDO Eu não sei como isso possa ser: tal me não lembra, mas eu trago
tanta coisa nesta cabeça. E estes senhores, em apanhando

1357 *Silvestre e os ditos*: no testemunho A lê-se *Silvestre*.

1367 *Jacinto e os ditos*: no testemunho A lê-se *Jacinto*.

1384 *Arnolfe, Zulmira e Micaela e os ditos*: no testemunho A lê-se *Arnolfe, Zulmira e Micaella*.

1395 qualquer palavrinha que largue por entre dentes, logo dela se utilizam.

 ARNOLFE Inda vossa mercê cá está, senhor Bereante?

 BEREANTE Inda vossa mercê cá torna, senhor Arnolfe?

 ARNOLFE Eu venho porque esta casa é minha.

1400 BEREANTE Sua? Isso é bom. (*Rindo-se muito.*)

 ARNOLFE Inda não se desenganou? [186]

 BEREANTE Inda vossa mercê ateima?

 ARMELINDO Meu tio, suspendei essa questão, se viésseis mais cedo ouviríeis.

 ARNOLFE O quê? Alguma tolice do senhor Bereante? Tem desculpa pela idade.

1405 BEREANTE Oh, meu senhor, como está da sua gota?

 ARNOLFE Ora, não seja asno.

 MICAELA (Os velhos estão jogando as cristas. Há de ter que ver, pois são galos de casta.)

1410 ARMELINDO Senhor Bereante, não haja rumor; porém, ouvireis um dueto. Oh, em toda a Itália, berço da arte música...

 ZULMIRA Então acabai o discurso.

 ARMELINDO Vós sabeis cantar?

 ZULMIRA Não, primo.

1415 ARNOLFE Nunca se ocupou nessas ridicularias. Sabe do governo de uma casa e tem bom dote, que são as melhores prendas que pode ter. [186v]

 ARMELINDO E nesse dote entra alguma livraria?

 ZULMIRA Livraria? O meu primeiro esposo inclinou-se às armas e não às letras.

1420 MICAELA Minha ama, inda que dá razão do seu dito, não capricha de doutora.

 ARMELINDO Então, já vejo que...

 ARNOLFE Enfim, meus senhores, tenham a bondade de retirar-se que se nos faz preciso falar só a Armelindo, sem testemunhas de vista.

1425 LÉSBIA Com mais civilidade deveis tratar-me. Eu não me aparto da companhia do meu esposo.

 ARNOLFE Quê? Seu esposo? Como é isso? Não lhe caiu algum dente?

 ARMELINDO Aquela expressão «del mi cor fedele», oh! Não ouvisteis nada, não ouvisteis nada. (*Partindo.*)

1430 ZULMIRA Já vos ausentais? Que modo é esse?

 ARNOLFE Dessa sorte recebes tua prima?

 ARMELINDO Meu tio, aquele modo de exprimir [187] «el mio cor fedele», dizei que vo-lo cante. Não ouvisteis nada. (*Partindo.*)

1435 ZULMIRA Primo, ouvi. Não seja tudo loucura vossa. Haja também de premeio quem vos ilumine dessa abstração em que estais. O senhor Arnolfe, nosso tio, atendendo igualmente à nossa felicidade, aspirava ligar-nos com um ditoso consórcio. Porém, eu, que não vivo preocupada de vil interesse e tenho presenciado

1440 o vosso proceder, devo desligar-me de alguma ideia que me ocorresse a vosso favor, porque sendo este o sítio de minha ventura, não sois vós a ventura que aspiro. E também, para que não sinta a impolítica de me deixares nesta sala, sendo vós o

que mandaste chamar-me, serei eu a primeira que me retire.
Senhores, sou vossa criada.

Partindo depois de cortejados. [187v]

ARMELINDO Esperai, prima. Adverti que eu... Quem sabe? Estou perplexo. Quero atender-vos e...

1450 LÉSBIA Não prossigais esse fastidioso discurso. E vós, minha senhora, não desanimeis com a vossa conquista, pois, sou débil obstáculo às vossas pretensões, porque sendo este o sítio da minha felicidade, não é o senhor Armelindo a felicidade que procuro.

ARNOLFE Sim, vosso pai é o motor de todas estas desordens. Que lhe importa meu sobrinho? Parece-lhe que ele há de deixar de casar com uma parenta sua para se introduzir em ordinária família? Não, disse esteja livre.

1460 BEREANTE Ah, senhor alicantineiro, saiba que por todos os lados sou nobre e que a honra com que sempre me portei me condecora e que vossa mercê, quando [188] outra cousa não tivera, bastava ser por todos conhecido por usurário, tracista e... não falando no mais que oculto.

ARNOLFE Isso ninguém o pode dizer, se não pessoas da sua qualidade, que toda a vida foram perdulários e acabam os seus dias com faltas na respiração.

1465 ARMELINDO Eu sinto que por meu respeito padeçais o mais mínimo
descómodo e... bem sabeis qual seja o meu estado, sempre cheio
de ocupações. Meu tio, sim, governa as rendas, mas totalmente
não trata das minhas dependências. Vós bem sabeis que tenho
umas poucas de demandas e que isso basta para me fazer doido.

Eu, sim, intento casar-me. Faz-se-me preciso eleger esposa; porém, esta há de ser à proporção do meu gosto e não arbitrada [188v] por vós outros. Eu digo a verdade: fiquei perdido por aquele modo de exprimir «El mio cor fedele». Faz-se estimável. Mas que sei eu? Vós, senhora, sois viúva, também herdeira e com igual formosura e... Atendei a uma ideia que agora me ocorreu: eu primeiramente casar-me-ei com a filha de

1480 Bereante, que é donzela, e por seu falecimento, então serei vosso esposo, porque somos de igual estado e, no entanto, podeis esquecer as memórias do vosso defunto consorte. Isto pode ser que suceda, que até o presente não o asseguro. Nem despersuado a uma, nem elejo a outra. Em concluindo várias cousas que me preocupam, darei resolução, pois por ora tenho muita coisa que fazer. Vinde para a mensa, esta casa é vossa, serenai [189] o enfado e reconhecei-me por vosso servo.

1485 *Vai-se.*

BEREANTE Ouviu o que disse? Senhor Arnolfe, as pechinchas estão acabando-se por instantes e nesta casa não há mais que arranhar.

Vai-se.

ARNOLFE Ardiloso, espera que eu... (*Partindo.*)

1490 ZULMIRA Meu tio, onde caminha? Deixe Bereante, para que se embarça
com estas coisas?

ARNOLFE Que o deixe? Isso havia ser bonito. Tu perderes esta fortuna, eu a posse do tesouro e este patife lograr-me? Não. Há de fazer-se o que eu disser ou eu não hei de ser quem sou.

1495 *Vai-se.*

ZULMIRA Micaela, que te parece estas desordens?

MICAELA Que me há de parecer? Uma cena de comédia. Seu primo tolo, os velhos impertinentes, Lésbia empespinhada e vossa mercê dengosa. Diga-me, para que disse que não sabia cantar? [189v]
1500 Essas entendo eu...

ZULMIRA Como não pretendo Armelindo, também não intento agradar-lhe. E para te mostrar o quanto de mim foi apetecida esta escusa, atende. (*Canta e vai-se.*)

MICAELA Bravo! É daquela casta, a menina recusa um porque está
1505 enamorada de outro. Porém, não hei de dizer nada. Se agora por aqui aparecesse o bom pajem recobrava nova alegria. O velho aborrece-me de importuno, mas se Jacinto me desprezar, não tenho outro remédio.

Cena XIX

1510 *Silvestre e a dita.*

SILVESTRE Minha senhora, agora que tenho esta fortuna devo fazer a minha obrigação. Vossa mercê tem passado bem?

MICAELA Para servir a vossa mercê. E vossa mercê?

SILVESTRE Vamos vivendo, sempre pronto no seu serviço. [190]
1515

MICAELA Obrigada à sua atenção.

SILVESTRE Há tanto tempo que não se deixa ver.

MICAELA Vossa mercê bem sabe qual é a minha vida.

SILVESTRE Certamente. Vossa mercê deve-me um afeto mui grande.

MICAELA Conheço o quanto lhe sou devedora.

SILVESTRE Com a senhora Micaela inda me animava a provar do
1520 matrimónio.

Cena XX

Rodrigues, ao bastidor, e os ditos.

RODRIGUES (Vamos à pesca... mas que vejo? Micaela. Silvestre. Quero ouvir
1525 o que dizem.)

SILVESTRE Eu na minha terra tenho boas fazendas porque meu pai...

Sai Rodrigues.

RODRIGUES Qual seu pai. Com que você é dessa casta? Desinquietando as
1530 criadas? Eu vou dizer a nosso amo. Há maior descaramento? Você não [190v] vê o meu sério? Agora mesmo vou dizer. Em todos os modos há de ir para a rua, pedaço de asno. (*Ameaçando-o.*)

1509 *Cena XIX*: no testemunho A lê-se *Scena XIV*.

1522 *Cena XX*: no testemunho A lê-se *Scena XV*.

1523 *Rodrigues, ao bastidor, e os ditos*: no testemunho A lê-se *Rodrigues ao bastidor*.

SILVESTRE (Ah, que estou perdido.) Amigo Rodrigues, não te enfades,
oculta as fraquezas do teu próximo.

1535 RODRIGUES Cale-se que estou picado.

MICAELA Pois não tem causa para isso.

RODRIGUES Cale-se também você.

MICAELA Você? Veja como fala.

1540 RODRIGUES Isto é cousa que se ature? É coisa que se possa sofrer? (*Muito colérico.*)

SILVESTRE Oh, meu Rodrigues, por quem és não me deites a perder e
conhecerás a minha amizade. Senhora Micaela, adeus.

Vai-se.

MICAELA Adeus, senhor Silvestre.

1545 RODRIGUES Adeus senhor Silvestre, valha-a uma figa, que tão
cumprimenteira é.

MICAELA Não seja tolo, que você não me governa.

RODRIGUES Não a governo? Já se andam pregando as prateleiras na loge.

MICAELA Qual loge? [191]

1550 RODRIGUES Na tenda, não se lembra?

Cena XXI

Jacinto, que trará um retrato, e os ditos.

JACINTO Em boa ocasião vos encontro nesta casa, senhora Micaela.

MICAELA Porquê? De mim que determina?

1555 JACINTO Dirá à senhora Zulmira que Jacinto, seu mais inútil servo,
cumpre a palavra a que o obrigou o seu empenho, fazendo-vos
entregue deste retrato para lhe dares, cumprindo deste modo as
leis da obediência e o timbre da fidelidade.

1560 MICAELA E porque não lhe entrega vossa mercê este obséquio
pessoalmente?

JACINTO É mais decente incumbir deste ministério a sua criada. Estimo
não ser merecedor da sua vista, para desobrigá-la do incómodo
de me ouvir. Perdoai-me, senhora, porém justo motivo isto me
insinua a praticar. [191v] Rodrigues, dá-me as cartas que

1565 trouxeste do correio.

Micaela fica observando o retrato, o aceita, faz mesura.

RODRIGUES Aqui tem duas e o resto dos seis vinténs não fale nisso. (*Dá-lhe as cartas.*)

JACINTO Sempre queres que te desculpem por dizeres as graças.

1570 RODRIGUES Diga-me, vossa mercê vai dar o retrato com o caixilho? Pois, a
fez bonita.

JACINTO Porquê?

RODRIGUES Porque já tinha falado ao ourives para o comprar.

JACINTO Ora, não sejas tolo.

1575 *Vai-se.*

1551 *Cena XXI*: no testemunho A lê-se *Scena XVI*.

1552 *Jacinto, que trará um retrato, e os ditos*: no testemunho A lê-se *Jacinto, q trará hum retrato*.

1555 *inútil*: no testemunho A lê-se *inutil*.

RODRIGUES (Sempre há de ser cavalo.) Então, minha vida basta de observações do que não lhe importa e atenda o que lhe digo.

Cena XXII

Silvestre, ao bastidor, e os ditos.

- 1580 SILVESTRE (Vamos ver... mas inda cá está Rodrigues? Quero ouvir se está enfadado.)
- RODRIGUES Vossa mercê faz ouvidos de mercador? Pois não [192] não tem rezão, porque mais amante do que eu ninguém...
- 1585 MICAELA Senhor, inda não posso fazer aceitação do seu afeto, deixe correr o tempo e depois pode ser...
- RODRIGUES Nada de vê-lo-emos, sim ou não, o mais é asneira.
- SILVESTRE (Bravo, isto vai de receber.)
- RODRIGUES Olha, eu não tenho mais que te propor. Quero honra e mais honra vivendo bem, mereces o meu agrado e procedendo em
- 1590 contrário adquires a minha indignação. Olha, menina, a tenda abre-se para a semana. Já comprei as medidas, os pesos, as balanças, em suma, os petrechos miúdos, que o recheio, isso basta a última hora.
- MICAELA Ora, já vejo que é tenda de droga.
- 1595 RODRIGUES Olha a tola, tu entendes que aquelas de muito provimento é que fazem mais lucro? Como te enganas. Pelo contrário, as que têm um só barril de manteiga, [192v] a metade de um queijo, quatro molhos de carqueja, outros poucos de mechas, seu frasco com aguardente, a ceira dos leprosos, um pouco de algodão, sete
- 1600 cabeças de linhas à porta, com as hortaliças, com tabuleta de estanco, e as prateleiras guarneçadas com bilhas, púcaros e panelas. Estas é que fazem fortuna, pois não se lhe danifica a fazenda. Os figos é isca para os galopins; a aguardente para os enfrascados na borracheira. Enfim, mancheia a um, copinho a
- 1605 outro, em breves dias tem a gente muita freguesia.
- MICAELA Pois ele é isso? Ora, sou sua criada.

Partindo.

RODRIGUES Ah, ingrata! Assim me trata? Espera que o meu amor...

Vai a segui-la e sai Silvestre.

- 1610 SILVESTRE Com que vossa mercê repara nos mais e não olha para si?
- RODRIGUES Assim faz muita gente que eu conheço.
- SILVESTRE Cale-se aí, asneirão, que meu amo saberá o seu desaforo. Não tem vergonha? [193] Diga? Isto é bem permitido? Desinquietar esta menina que está em grau de aia, por muitos anos e bons,
- 1615 para o exercício de tendeira! Há caso maior?
- MICAELA Ai, senhor Silvestre, não lhe dê isso pena, pois, eu não me sevandijo com tão baixas figuras. Pessoas de maior qualidade

1578 *Cena XXII*: no testemunho A lê-se *Scena XVII*.

1579 *Silvestre, ao bastidor, e os ditos*: no testemunho A lê-se *Silvestre ao bastidor*.

1599 *ceira dos leprosos*: referir-se-à a um cesto com figos, fruta que se acreditava ser benéfica para os doentes de lepra.

1603 *galopins*: no testemunho A lê-se *galepios*. Cf. outros testemunhos.

me arrastam a asa e eu os mando bugiar. Assim, vossa mercê e o seu camarada, para mim, são objetos de que eu não faço caso.

1620 *Vai-se.*

SILVESTRE Ora aí tens, nem me deixaste a mim fazer a minha fortuna, nem te aproveitaste.

RODRIGUES Se te embaraçaste com o que te não pertence!

SILVESTRE Como isso é assim, eu o vou dizer ao patrão.

1625 RODRIGUES Se falas, eu também falo e irás preso pelas mesmas culpas.

SILVESTRE Pois, venha beber meia canada.

RODRIGUES Vamos, que eu sei onde o há do melhor.

Vai-se.

SILVESTRE O vinho, para nós outros, é quem [193v] vence os impossíveis.

1630 *Vai-se.*

Ato IV

Cena I

Arnolfe.

1635 ARNOLFE Ah, é impossível demover aquele insensato de meu sobrinho. Por mais que o despersuada da sua alucinação lembra-se do «core fedeles», de tolices. Já estou cansado e quasi doido. Bem dizia aquele sábio que não podia excogitar-se maior castigo para um homem de juízo, que ter de aturar um tolo. Tomemos tabaco e sentemo-nos. (*Chega uma cadeira e senta-se e depois tira a caixa que finge ser de oiro e terá um retrato na tampa.*)

1640 Fora. Ah, se tu fosses vivo, querido Anselmo, não estaria a casa nesta desordem e... esta caixa que me deixou em legado minha cunhada (*Vendo-a.*) com o retrato do seu defunto esposo, meu estimado irmão, cada vez que dela me utilizo, faz desprender-me

1645 quatro lágrimas. (*Chora.*) [194]

Cena II

Silvestre e o dito.

SILVESTRE Senhor Arnolfe, o seu criado... Que é isso? Tem alguma coisa que lhe dê pena?

1650 ARNOLFE Nada. Que queres? (*Levanta-se depois de alimpar os olhos, resguardando-se de que seja visto de Silvestre.*)

SILVESTRE Dar-se-á caso que o senhor Bereante lhe chegasse aos narizes? Se assim for, aqui estou eu para o despicar.

ARNOLFE Não sejas atrevido. Não é Bereante o gigante que me causa

1655 medo. Este florete não anda aqui por bem parecer.

SILVESTRE Vossa mercê inda tem presunção de valente?

1626 *beber*: no testemunho A lê-se *bober*. É possível que a escrita da palavra pretendesse reproduzir uma sonoridade mais popular da palavra. Contudo, não há indícios suficientes para crer que se está a tentar reproduzir uma fala popular.

1646 *Cena II*: no testemunho A lê-se *Scena XVIII*.

ARNOLFE (*Muito colérico.*) Porquê? Eu inda não sou um homem?
SILVESTRE Está bem, senhor. Não se altere. Receba estas cartas, que mas entregou seu criado e já aqui não está quem falou.

1660 *Vai-se.*

ARNOLFE São cartas do correio. Ora, punhamos os óculos. (*Põe os óculos e abre as cartas.*) Ah, esta é do Marcelo Cláudio. Vê-la-emos mais devagar. Esta de quem será? Évora, 21 de agosto. É terra para onde não tenho [194v] correspondências. Vejamos o nome. 1665 (*Lendo.*) Roberto Cosme. Oh, meu grande amigo. Este é a quem meu irmão deixou a incumbência de procurar seu filho. Haverá alguma novidade? (*Lê.*) «Amigo Arnolfe, eu na jornada que fiz a Espanha, a tratar dos meus negócios, não me esqueci da incumbência de que me encarregou na hora da morte vosso 1670 irmão e meu íntimo amigo.» (*Representa.*) Olá, se o eram, desde crianças. (*Lendo.*) «Em todas as terras fiz exatas diligências, pois, como não havia mais sinal que o de ser um lavrador o que ficou entregue do tal menino, a imensos procurei com a maior individuação e, indo já quase despersuadido, em 1675 Évora me noticiaram que haveria três anos tinha falecido um lavrador do mesmo nome que procurava, o qual tivera em seu poder desde a tenra idade a um rapaz por nome Jacinto. Com este informe, cuidei de falar [195] aos herdeiros do bom lavrador, que tudo me acabaram de explicar, dizendo-me que 1680 esse rapaz se tinha retirado há três anos naquela terra e que habitava nessa cidade e que eles acharam entre muitos papéis um, o qual me entregaram e eu remeto. Vai subscrito com a letra do defunto camponês. Vede-o e certificai-vos do quanto me interesse em tudo o que seja dar-vos gosto. etc.» Oh, céus! Que 1685 novidade esta! Vejamos a letra. (*Abre a carta.*) É certo: esta é a letra de meu irmão. Aqui estou eu perplexo. (*Lê.*) «Este filho é de Anselmo Verone. Ele veio há pouco à luz do mundo. Fazei que se purifique nas águas do baptismo e algum dia por este retrato que sua mãe lhe deixa o podereis reconhecer. etc.» Esta 1690 é a sua firma. Ah, que enlouqueço. O sobrescrito diz «Recebi este menino no ano de 1743 com um retrato e uma bolsa com 50 moedas do cavalleiro dentro [195v] assignado.» Agora estou mais confuso. Este aviso embaraça o meu projeto. Convém ocultá-lo.

1695

Cena III
Rodrigues e o dito.

RODRIGUES Senhor, ora graças ao céu que aparece. Onde tem andado?
Queria-lhe falar naquela coisa que hoje ajustámos e ...

ARNOLFE Agora vens em muito mau tempo.

1700

RODRIGUES Não lhe falo por ora no ordenado, falo-lhe no ajuste do casamento.

1682 *subscrito*: no testemunho A lê-se *só escrito*.

1695 *Cena III*: no testemunho A lê-se *Scena XVII*.

ARNOLFE Ah sim. Já tal não me lembrava.
 RODRIGUES É bem esquecido. Pois, eu é coisa que de sempre tenho lembrança.
 1705 ARNOLFE Muito te interessas nas minhas fortunas.
 RODRIGUES Porque estou certo que vossa mercê para mim será o mesmo.
 ARNOLFE Oh, para prova disso aqui tens o resto do teu salário.
 (*Dando-lhe dinheiro.*)
 RODRIGUES Ora, obrigado. Pois, senhor, saberá... [196]
 1710 ARNOLFE Sim, que tens falado a teu amo e ele que tem dito?
 RODRIGUES Nada, eu não me embaraço com essas coisas. Basta que vossa mercê me queira ajudar.
 ARNOLFE Tu bem sabes que o meu auxílio não serve aqui de nada. Vê se gabando-lha poderá enamorar-se e podes melhor fazer o teu e o meu interesse.
 1715 ARNOLFE Nada. Eu não gabo a mulher a outrem. E de mais, vossa mercê que interesse pode ter no que lhe não pertence?
 ARNOLFE Isso não convém dizer-to.
 RODRIGUES Também não me convém fazê-lo. Essa era boa. Se eu ia gabar a mulher que havia de ser minha a outrem. Só se fosse tolo.
 1720 ARNOLFE Que há de ser tua? Como é isso?
 RODRIGUES Pois, vossa mercê não ma tem oferecido?
 ARNOLFE Tenho-ta oferecido? Tu estás doido? Que asneiras são essas? Em quem me falas?
 1725 RODRIGUES Em Micaela, vossa mercê faz-se parvo?
 ARNOLFE Espera, maroto, que eu te ensino. (*Quer dar-lhe com a bengala.*) [196]
 RODRIGUES Vossa mercê falta à sua palavra?
 ARNOLFE Mas não quero faltar as obras. Espera ladrão. (*Em seguimento de Rodrigues.*)
 1730 RODRIGUES Se vossa mercê não quer, basta que ela queira. A tenda está quase pronta e justiça não falta.

Vai-se.

ARNOLFE Patife. Insolente. Inda restava mais este contrapeso para aumento da minha preocupação. (*Passeando.*) Será possível que Anselmo não deixasse mais clareza deste sucesso? Não o creio. Vou fazer esta diligência, procurarei todos os seus papéis e pode ser que encontre... Mas para que é esta averiguação se acaso não se sabe de tal rapaz? Enfim, nunca se perde este trabalho. Convém suspender a ideia de querer casar Armelindo com Zulmira, pois como não é o legítimo herdeiro e este vive, algum dia poderá ser que apareça e então darei fim aos meus projetos. (*Vai a partir.*)
 1735
 1740

Cena IV
Micaela e o dito. [197]

1745 MICAELA Aonde vai? Vossa mercê é bonito menino. Pela manhã muitos

1744 *Cena IV*: no testemunho A lê-se *Scena XX*.

1745 *Micaela e o dito*: no testemunho A lê-se *Micaella*.

afagos, de tarde nem uma leve lembrança. Diga, como posso dar crédito ao que hoje me expôs?

1750 ARNOLFE Oh, tu tens bem de que te queixar. Eu é que sou o vendido; porém, são os pagos desta vida. (*Muito colérico.*)

MICAELA Esses disfarces não vêm fora de propósito. É bem esperto, mas dá com quem entende todas essas finuras.

ARNOLFE Sem ter brio, querendo casar com um criado de libré.

MICAELA Eu?

1755 ARNOLFE Sim, tudo inda agora me contaram.

MICAELA (Suponho que foi Silvestre, o chocalheiro. Convém despersuadi-lo.) Ah, já sei. Silvestre é que lhe disse isso? Pois, é mentira: ele é que se me ofereceu para esposo, mas nada de novo.

1760 ARNOLFE Inda lá estava mais essa? Pois quem mo disse foi Rodrigues. [197v]

MICAELA Isso é um tolo. E vossa mercê muito me escandaliza em dar-lhe crédito, pois devia ponderar que eu sou uma rapariga honesta e que não havia fazer aceitação sem primeiro vossa mercê convir nisso. (*Muito colérica.*) Devia entender qual fosse o meu carácter e que era muito inferior objeto que se me oferecia, mas, como vossa mercê capricha em ofender-me, nada me admira. Eu supunha que na sua casa poderia obter conceito, mas quanto foi errado o meu projeto, pois vossa mercê é o próprio que

1765 desconfia do meu portamento. Porém, paciência, é justa recompensa do meu excessivo amor. Ah, que me sufoco em pranto e me consolo sendo vossa mercê o motivo por quem despendo estas lágrimas. (*Chora.*)

1770 ARNOLFE Oh, menina. (*Também, imitando-a.*) Ai... não chores. Sim, sim estou certo do teu proceder. Basta, basta.

1775 MICAELA Ingrato. (*Bate o pé como exasperada.*)

ARNOLFE Sossega, filha, sossega, que o dito, dito.

MICAELA Talvez que vossa mercê já esteja arrependido e que [198] busque pessoa de mais seu gosto.

1780 ARNOLFE Não, até ao presente sou firme.

MICAELA Mas poder-se-á mudar.

ARNOLFE Está segura.

MICAELA Não o creio.

ARNOLFE Ah, minha Micaela, eu to juro. Olha, sobre o crédito de homem

1785 de bem te dou palavra de ser teu esposinho.

MICAELA Quando?

ARNOLFE Brevemente, deixa-me pôr estas coisas em termos e então...

MICAELA Há de ser este ano?

ARNOLFE Arrenego do demónio! Pois, ainda havia ficar para mais tarde?

1790 MICAELA Está bem. Verei se faz certo o que me diz.

ARNOLFE Sim, certíssimo. E agora dá-me licença, pois vou concluir um negócio de bastante ponderação. (Ah, que esta moça me encanta.)

MICAELA Vai para fora?

1795 ARNOLFE Não, fico em casa.

MICAELA Bem pode ir. [198v]

ARNOLFE Vivas muitos anos, minha jóia. (A rapariga é um tesoiro inconsiderável.)

Vai-se.

1800 MICAELA Pobre velho. Já agora serei tua esposa. Sempre é homem de bem e há de tratar-me como senhora. Oh, aí vem minha ama. Desde que lhe dei o retrato não se farta de o ver.

Cena V
Zulmira e a dita.

1805 Senhora, que despropósito é este? Vossa mercê quer que vá buscar-lhe uma cebola? Olhe que não é mau remédio para o pasmo.

1810 ZULMIRA Deixa-me, louca, não me atormentes. (Ah, que estou perplexa. Como é possível que um criado possua jóia de tanto preço? E muito mais dizendo-me que é de seu pai. Efeito de ser produzido de nobre progenitor. Este semblante não é novo aos meus olhos, porém, por mais que pense, não pode lembrar-me a quem [199] se assemelha.) (*Este período é todo a observar o retrato.*) Dize-me, Jacinto foi quem te deu o retrato?

1815 MICAELA Quantas vezes o hei de dizer? Sim, senhora.

ZULMIRA Não sabia ele próprio entregar-mo?

MICAELA Isso lhe disse eu, mas ele se pôs de manto de seda, dizendo que não a queria incomodar a vossa mercê com as suas falas.

ZULMIRA Fez bem, pois é homem a quem tenho aborrecimento.

1820 MICAELA Oh, senhora, isso faz-me arder. Vossa mercê supõe que eu sou tola? A mim ninguém me logra. Olhe, pode estar segura que já não o quero. E deixe de estar comigo com esses esconderelos.

ZULMIRA Acredita, Micaela, que me animo de sentimentos mais nobres.

1825 MICAELA Visto isso, coisa de amor não preocupa seu peito? Então tornarei a amá-lo.

ZULMIRA Se fores insolente...

MICAELA Essa é boa. Vossa mercê nem come, nem deixa comer.

ZULMIRA Não digo isto porque me embarace [199v] de paixão por ele, mas é porque não quero criadas doidas.

1830 MICAELA Se eu sou doida é porque vossa mercê me pegou o achaque.

ZULMIRA Atrevida. Se não estivera em casa de meu primo já te punha na rua.

MICAELA Oh, oh, não havia de ser nada.

ZULMIRA Não te fies na minha bondade.

1835 MICAELA Da sua bondade faço eu bem pouco caso. Já não tenho precisão de a sofrer. Já lá vai esse tempo.

ZULMIRA Pobre tola. Falas sem pensar o que dizes.

MICAELA O mesmo sucede a vossa mercê. Em uma palavra, ou me há de confessar que estima a Jacinto ou tem em mim uma inimiga.

1840 ZULMIRA As tuas inimizades emendo eu muito bem.

1803 *Cena V*: no testemunho A lê-se *Scena XXI*.

1812 *pense*: no testemunho A lê-se *penso*.

1845 MICAELA Já lá vai esse tempo. Como hei de dizer-lho? Eu não sou sua criada, trate de emendar esse tratamento para comigo. Se não quiser que lhe fale da [200] mesma sorte, advirta que sou senhora e que brevemente sou tanto como vossa mercê. (Ora deixa estar que eu te obrigarei a declarar-me os teus segredos.) Com licença. (*Vai-se muito imperial.*)

ZULMIRA Quem lhe meteria aquela vaidade na cabeça? Decerto que me ia motivando o riso, mas a paixão em que estou me embaraça.

1850 *Cena VI*
Rodrigues e a dita.

RODRIGUES Onde estará este segundo amo? Oh, senhora, diga-me, viu por aqui Jacinto?

ZULMIRA Não, para que o procuras?

1855 RODRIGUES Porque o senhor Arnolfe diz que fosse ele chamar o tabelião.

ZULMIRA Porquê? Intenta fazer testamento?

RODRIGUES Nada, parece-me que é para afirmar-se do que fez seu tio defunto, percebe? [220v]

ZULMIRA E onde está meu tio?

1860 RODRIGUES Está com duas mensas diante de si, cobertas de papelada. Parece-me um escrivão dando revista ao seu cartório.

ZULMIRA E meu primo?

RODRIGUES Anda de braços dados, passeando pelo jardim com sua futura noiva e seu impertinente sogro. Oh, que me esquecia dar-lhe parte das minhas fortunas e convidar a vossa mercê para madrinha.

1865 ZULMIRA Também te casas?

RODRIGUES Faço essa tenção. Já a noiva está pedida, já pus o meu modo de vida. Enfim, por toda esta semana fico recebido.

ZULMIRA Estimarei que acertes bem.

1870 RODRIGUES Ela não acerta mal, agora eu, veremos. Mas não me pergunta quem é a noiva?

ZULMIRA Não tenho essa curiosidade.

RODRIGUES Agora, saiba-o antes, pois não quero [201] que depois se estimule: é Micaela.

1875 ZULMIRA (Por isso inda agora se portou tão altiva.) Basta, vai ao recado.

RODRIGUES Espere, vossa mercê não tem em seu poder o retrato em que hoje lhe falei?

ZULMIRA Sim, por que o perguntas?

1880 RODRIGUES Faça-me mercê do caixilho que se me faz preciso e fique com a pintura.

ZULMIRA Nada, desta sorte o hei de entregar a seu dono.

RODRIGUES Sim? Pois, faço-lhe penhora na sua mão de três moedas de ordenados que me deve o tal melquetrefe, pois agora faze-me preciso cobrar todas as minhas dívidas por conta das despesas. E dê-me licença que vou ao recado. Se aparecer por aqui Jacinto, diga-lhe que vá, que eu também vou e fico à sua ordem, minha

1885

senhora, como servo e sempre pronto para executar as suas ordens.

Vai-se.

1890 ZULMIRA Vejam quem procurou a louca para [201v] esposo. Eu me compadeço e parece-lhe que tem feito uma grande fortuna, mas, ah!, que outra vez me entrego à aplicação de examinar esta cópia. (*Observa o retrato sem ver Arnolfe.*)

Cena VII
Arnolfe e a dita.

1895

ARNOLFE Se já iria este moço. Tenho encontrado papéis que me deixam a cabeça tonta. E Armelindo a divertir-se no jardim cantando árias. Encaixaram-lhe na cabeça aquela tolice... Mas que vejo? Aqui estás, Zulmira?

1900

ZULMIRA (Pode ser que sejas mais ilustre do que eu e por desastres da fortuna teu filho suporte o servil exercício?)

ARNOLFE Zulmira, não ouves o que te digo?

ZULMIRA (Tirana sorte. Ah, que estou resoluto. Jacinto será meu esposo.)

1905

ARNOLFE Não responde. Quero ver o que está observando com tanta eficácia. (*Vem chegando-se devagar para Zulmira e vê o retrato a seu tempo.*)

ZULMIRA (Ignora quem seja seu pai e diz [202] que este é uma cópia do seu semblante? Sem dúvida isto é engano.)

1910

ARNOLFE Fala tão de manso que não a entendo, mas o que vejo é um retrato. De quem será? Por isso ela se fez grave desprezando a Armelindo, porque estava empenhada com outro machacaz. Estou ardendo.

1915

ZULMIRA (Não tenho mais que averiguar. Ele com esta cópia quis satisfazer o meu empenho; porém, ocultou o que lhe priva o descanso.)

1920

ARNOLFE Já me falta a paciência. (*Tirando o retrato da mão de Zulmira, a qual faz repugnância e ele quanto que o tem o guarda.*) Larga pérfida, larga o objeto da tua distração. Isto faz-se? Assim recompensas os excessos que faço por teu respeito? Para restabelecer a tua casa e libertá-la de empenhos vivendo presa com outras cadeias, diferentes daquelas que te convém? Por isso astuta repudiaste teu primo, mas deixa estar que em mim não terás mais abrigo. E te farei sentir o ficares [202v] destituída de tudo, para se acudirem aos credores que tanto te impacientam. Que senhora esta de juízo? Que portamento de viúva. Que desvelo que tem no útil da sua casa. Eu me envergonho de ver semelhante temeridade. (*Muito enfadado e vai-se.*)

1925

ZULMIRA Senhor, esperai... Adverti... E ausentou-se levando-me o retrato. Ah, que estou vária. Eu me considero louca. Que farei?

1930

Declarar-lhe que Jacinto... O pejo me senhoreia. Não atino ao que faça. As chamas em meu peito se acendem. O amor se multiplica. Que fogo será este que me devora? A sua isenção

mais me surpreende. Oh, nunca eu vira semelhante causa das minhas penas.

1935

Cena VIII
Micaela e a dita.

MICAELA (Com este engano, verei agora se me diz os seus segredos.)
Senhora, senhora, sabe [203] o que sucedeu?

ZULMIRA Acaso meu tio... foi...

1940

MICAELA Não foi seu tio, foi outro homem que fez o homicídio.

ZULMIRA Ah, não me deixes mais opressa.

MICAELA Senhora, sempre são peraltas. Jacinto parece que andava enamorado com uma rapariga a qual tinha outro pretendente e por este motivo andavam já os dois desafiados. Agora, saindo Jacinto, desaparecido de casa estava o outro rufião à espreita, e mal que o viu sair correu-lhe uma estocada que o deixou quase morto.

1945

ZULMIRA Ah, que bárbara notícia. Infeliz afeto. Desgraçado amor. Como é possível eu... não sei... Ah, a mais cresce a minha agonia. Pobre amante! Mas eu vou... (*Partindo.*)

1950

MICAELA Aonde vai? Ah, já sei que também o ama! Ora, comunique-se.

ZULMIRA Temerária, desta sorte deixarás de [203v] me atormentar.
(*Dando-lhe.*)

MICAELA Fora, que está doida. Não caiu, brevemente a pilharei.

1955

Vai-se.

ZULMIRA Indigna, trazer-me tão desumana notícia. Tirano Jacinto, agora conheço a tua ideia. Repudiavas os meus afetos, porque vivias de outrem namorado e por isso usaste do engano de me trazeres diferente retrato. Era possível que fosse aquele suficiente estímulo para despenderes tantas lágrimas? O céu puniu a tua crueldade e vingou o meu desprezado amor. Mas, ah, que não pretendia tão forte vingança... Bastava... Porém, quem sabe se já terá rendido o alento vital... Espera... eu me apresso. Sim, ao menos os teus olhos moribundos quero deixar cerrados. E quero vejas no funesto instante de estares expirando que as minhas lágrimas foram as exéquias da tua morte. [204] Mas, ah, que não posso formar passo... vacila o discurso... treme o pé... turba-se a vista... Jacinto, Jacinto amado.

1960

1965

Cena IX
Jacinto e a dita.

1970

JACINTO Senhora?

ZULMIRA Eu morro. Quem me socorre. Já, já desmaio.

Jacinto a sustém nos braços.

1933 *eu vira*: no testemunho A lê-se *ouvira*. Cf. outros testemunhos.

1935 *Cena VIII*: no testemunho A lê-se *Scena XXVIII*.

1969 *Cena IX*: no testemunho A lê-se *Scena*.

1975 JACINTO Oh céus, que vejo? Que tendes? Chamar-me e cair-me nos braços. Sem dúvida isto inclui mistério. Para chamar gente poderão suspeitar que eu fui o causador deste acidente; para me deter... Quem me segura não fenecerá de todo. Ah, que não sei que faça.

1980 *Cena X*
Rodrigues e os ditos.

RODRIGUES Ora, já lá fica dentro o tabelião. Porém, que vejo? Isto está bonito. [204v]

JACINTO Vem, vem, fiel criado.

RODRIGUES Nada, não vai a desacomodar. Estejam a seu gosto.

1985 JACINTO Ah, vai buscar um copo de água que esta senhora caiu com um desmaio.

RODRIGUES Se vossa mercê a faz arrenegar. Eu vou. Oh, tinha que lhe falar no meu casamento, mas agora não é tempo. Até logo.

Vai-se.

1990 ZULMIRA Ai de mim.

JACINTO Senhora, estais melhor?

ZULMIRA Que vejo? Quem me fala? Jacinto? É possível? Ah, foge imagem funesta da minha fantasia.

JACINTO Que delírios são esses? Sossegai.

1995 *Cena XI*
Rodrigues, que trará um copo de água, e os ditos.

RODRIGUES Aqui está a água. Ah, já está boa. Então bebê-la-ei eu.

JACINTO Dá cá. Não sejas atrevido. (*Pega no copo e oferece a Zulmira.*)
Senhora, para minorar o abalo do [205] acidente bebei uma gota de água.

2000 ZULMIRA Como estais da vossa ferida?

JACINTO Ferida? Senhora, estais enganada.

RODRIGUES Então vossa mercê bebe ou está fazendo caretas?

ZULMIRA Já estou livre do susto.

2005 RODRIGUES Ora, com bem lhe amanheça.

Vai-se.

ZULMIRA Mas, disse-me, foi pouco penetrante?

JACINTO Fazeis zombaria de mim?

ZULMIRA Também sei a causa porque vos expuseste a esse risco.

2010 JACINTO Que risco? Eu não vos entendo.

ZULMIRA Eu logo presumi, pelo retrato que me deste, que outrem era o objeto do vosso desassossego e para satisfazer-me usaste deste ardil. Eu bem compreendo que não era digna das vossas

1979 *Cena X*: no testemunho A lê-se apenas *Scena*.

1995 *Cena XI*: no testemunho A lê-se apenas *Scena*.

1996 *Rodrigues, que trará um copo de água, e os ditos*: no testemunho A lê-se *Rodrigues q trará hum copo de agoa*.

- satisfações, mas ia quasi embaindo-me dessa vaidade. E sinto que por a tal senhora padeças tão forte desgosto.
- 2015 JACINTO Por piedade, não me atormenteis com expressões a que não posso responder-vos. [205v] Eu não possuo outro retrato mais do que aquele que é origem da minha profunda tristeza. Para vos capacitares, lede esta carta que hoje recebi da minha pátria, a
- 2020 ZULMIRA Eu não tenho desejo desta averiguação. (Micaela me enganou, falsa.)
- JACINTO Fazei-me esta mercê, vo-lo peço.
- 2025 ZULMIRA Quero obedecer-vos. (*Lê.*) «Jacinto, a semana passada fizeram exatas diligências por vos conhecerem. Vosso pai é morto e, pelos sinais, sois sem contrariedade o herdeiro da sua casa. O sujeito que teve esta incumbência me pede com extremo que eu vos escreva chamando-vos a esta cidade, por quanto ele agora vai a Espanha e na volta deseja que lhe faleis para, com o vosso reconhecimento, tomares posse dos vossos bens. A incerteza de saber aonde assistis me obriga a este [206] excesso. Estimarei as vossas felicidades pois me recordo que vos criaste em casa de meu irmão. Lourenço.» Ah, que observo? Deverei acreditar quanto explica esta carta?
- 2030 JACINTO Não, senhora, pois eu também estou duvidoso.
- 2035 ZULMIRA Porquê?
- JACINTO Porque sucede poucas vezes a fortuna favorecer um pobre.
- ZULMIRA Tão pobre estais?
- JACINTO Esse reparo é o que de ordinário se observa, mas é porque todos os ricos como não sentem trabalhos, nem precisões, supõem que os mais não padecem.
- 2040 ZULMIRA E, vós, tantos trabalhos tendes?
- JACINTO Que maior que a obrigação de servir?
- ZULMIRA Ah, Jacinto, já não posso ocultar a chama que me oprime o coração. Silenciosa detive este afeto até agora, mas já não posso ocultá-lo. Venho por [206v] estas informações a compreender que sois de distinto nascimento: se assim for, serei vossa esposa.
- 2045 JACINTO E não sendo?
- ZULMIRA Não devo sujeitar-me a semelhante laço, não porque sejais objeto do meu desgosto, mas porque me é lícito fugir de censuras.
- JACINTO Pois, senhora, suponde-me criado. Crede quanto leste negaças do destino e deixai que, ausentando-me, vá chorando a lembrança da perda dos vossos favores. (*Partindo.*)
- 2055 ZULMIRA Ah, suspendei-vos. E quereis partir sem levares o vosso retrato?
- JACINTO Visto não ser coisa de que vos utilizeis.
- ZULMIRA Sim, eu torno. Ah, que de pena acabo. Porém, meu tio chega. Estou perplexa e assustada.

2014 *embaindo-me*: no testemunho A lê-se *inbaindome*. Outra leitura: *imbuindo-me*.

2040 *supõem*: no testemunho A lê-se *supoem*.

2052 *negaças*: no testemunho A lê-se *negaces*.

Cena XII
Arnolfe e os ditos.

2060

ARNOLFE Depressa, depressa, minha sobrinha, [207] dize-me quem te deu aquele retrato.

ZULMIRA (Triste de mim, que direi?)

JACINTO (Sem dúvida me observou. Estou perdido.)

2065

ARNOLFE Fala menina, depressa pois tenho muito em que cuidar.

ZULMIRA É... Ah...

ARNOLFE Vamos aviando, bem se sabe que são amorinhos. Acaba, é...

ZULMIRA Senhor, por piedade... (Jacinto não deve padecer por minha causa.)

2070

ARNOLFE Anda, que não tens perigo.

ZULMIRA Mas periga quem mo deu.

ARNOLFE Por que anda pejado? Não tenhas receio, que não lhe hei de fazer mal. Faze o que te digo. Avia.

JACINTO (Oh, quanto louco fui em separar de mim tal prenda.)

2075

ZULMIRA Senhor, eu não vo-lo digo sem que primeiro me façais um juramento.

ARNOLFE Juro pela minha honra.

2080

ZULMIRA Pois quem fiou de mim essa jóia foi Jacinto, que me assegura ser de seu [207v] pai, o qual nunca viu e agora pretende retirar-se para Évora, sua pátria, porque o asseguram de ir possuir os bens da sua casa e...

ARNOLFE Não me digas mais. Ah, amado sobrinho vem a meus braços.

OS DOIS Vosso sobrinho?

2085

ARNOLFE Tu és o perdido filho que meu irmão chorava. Sim, estou informado de tudo. Combinei o retrato com outro semelhante que tenho nesta caixa. Em imensos escritos vejo provas convincentes. O tabelião lá está dentro. Vem, vem presenciar todas as evidências idênticas, ouvir o testamento e tomar posse da tua casa.

2090

JACINTO Estimado tio, adorada prima.

Abraça-os.

ZULMIRA Ah, primo idolatrado.

JACINTO Será sonho o quanto admiro?

ARNOLFE Não, é realidade.

2095

JACINTO Então, senhor, quero seja mais completa esta fortuna, pois desejo que Zulmira[208] seja minha esposa.

ARNOLFE Oh, pois não?

JACINTO Que dizeis, senhora?

2100

ZULMIRA O imenso gosto não me deixa articular palavra. Sim, serei vossa esposa.

JACINTO Oh, que alegria.

ARNOLFE Oh, que gosto.

TODOS Que inesperado prazer.

Vão-se.

Cena I
Zulmira e Micaela.

- ZULMIRA Micaela, qual foi a causa por que maquinaste aquele engano?
 MICAELA Ai, Zulmira, foi porque me quis divertir.
 2110 ZULMIRA Assim me tratas, indigna?
 MICAELA Eu não lhe disse já que não era sua criada?
 ZULMIRA Para que és tola? Tanto desvanecimento te causa a tua ridícula fortuna? [208v]
 MICAELA Ah, mais devagar. Ele é tão bom como a sua pessoa.
 2115 ZULMIRA Insolente. Comparas-me com um criado?
 MICAELA Criado? Inda não. Enfim, logo verá, logo.
 ZULMIRA Não esperarei por isso, que primeiro te dou por despedida.
 MICAELA Ai, não te cansas com essas despedidas, pois são escusadas.
 ZULMIRA Já, já te ausenta da minha vista.
 2120 MICAELA Pouco tempo me demoro na tua companhia.
 ZULMIRA Já me falta a paciência.
 MICAELA Pouco tempo há de viver quem não vir as minhas núpcias.
 Enfim, não te quero ver mais aflita. Adeus, Zulmira, até logo.

Vai-se com muito desdém.

- 2125 ZULMIRA Ora, isto só eu aturo. Será preciso avisar desta insolência meu tio? Mas Armelindo vem. Gostarei de o ouvir, que tem célebre portamento. [209]

Cena II
Armelindo e a dita.

- 2130 ARMELINDO Tantos recados a chamarem-me. Vamos ver para o que é. Não deixam a gente um instante, mas eu tenho de ir... Sim, eu vou. (*Partindo já para outra parte vê a Zulmira.*) Oh, aqui estais, prima?
 ZULMIRA Pronta para vos servir. (*Mesura.*)
 2135 ARMELINDO Deixai estar que ficais na minha lembrança para quando enviuar. E, no entanto, aprendereis a música para cantares comigo aquele dueto que...

Cena III
Bereante e os ditos.

- 2140 BEREANTE Vinde, genro, vinde. Não façais esperar o tabelião. E vossa mercê, minha senhora, não se canse a persuadi-lo para o seu partido que já não consegue nada.
 ZULMIRA Eu a esse respeito não digo palavra, [209v] só asseguro que o primo há de ser meu esposo.
 2145 BEREANTE E não diz nada. (Convém apartá-lo daqui antes que o pilhe.) Vinde.
 ARMELINDO Aí vou... mas...

2150 BEREANTE Aviai, fã-se preciso tomar conta de tudo. Nada de autoridades, já se acabou esse tempo. Aqui estou eu para governar a casa e para fazer as compras de tudo.

ARMELINDO Já se sabe, mas eu tenho tanta coisa nesta cabeça que...

BEREANTE (A mim parece que ela está oca.) Enfim, resolvi-vos?

ARMELINDO Sim. (*Parte e depois suspende.*) Mas que vou eu lá fazer? Basta que se me dê parte e...

2155 BEREANTE Inda não vi homem mais irresoluto. Não tem determinação para nada. Em uma palavra, vinde tomar contas de tudo o que é vosso e se vos puserem dúvidas, ao génio que tenho, [210] maço o corpo a todos e deito-os pela escada abaixo.

ZULMIRA Vossa mercê é muito valente?

2160 BEREANTE Graças ao céu não tenho gota nas pernas como o senhor seu tio.

ARMELINDO Eu já para essa queixa lhe tinha dito havia procurar uma receita especial, sim, agora mesmo.

Partindo para outra parte e Bereante o agarra e vai levando pelo braço para dentro.

BEREANTE (Ora já vejo que sem cabresto não faço nada.) Vinde comigo.

2165 ARMELINDO Sim, mas...

BEREANTE Sim, mas lá ouviremos dentro. (Fora com o cáustico que há de dar conta de mim.)

Vai-se com Armelindo.

2170 ZULMIRA Forte trabalho tem Bereante com Armelindo. Mas Rodrigues se apressa com o escrivão. Quero ocultar-me. (*Fica ao bastidor.*)

Cena IV *Rodrigues e o tabelião.*

TABELIÃO Não há mais que examinar?

2175 RODRIGUES Não senhor, o que há aí vai escrito. [210v]

TABELIÃO Grande casa. Que riqueza. Eu estou admirado.

RODRIGUES Ora senhor, como vossa mercê também é escrivão, tenho em que lhe falar. Diga-me como é a sua graça?

TABELIÃO André Tainha Socado.

2180 RODRIGUES É André? Bom. E Socado. Muito estimo. Pois saberá que eu estou para casar com uma rapariga de servir, a qual me deu a sua palavra e, fiado nela, tenho gasto boas moedas em pôr um modo de vida. Que vossa mercê bem sabe que lacaios de cabeleira são poucas as pessoas que os querem.

TABELIÃO Pois, deixe crescer o cabelo.

2185 RODRIGUES Ah, senhor André Socado, tenho rapado a moleira por umas poucas de vezes e usado de trezentos remédios, e sobre a calva nada de novo.

TABELIÃO Pois, você é calvo?

2190 RODRIGUES Em partes, senhor André. Enfim, a tal moça não tem dúvida a que [211] se efetue o casamento, mas o amo que ao princípio convinha nisso, agora abertamente diz que não quer.

TABELIÃO Tem você algum dinheiro para gastar?

RODRIGUES Para gastar em quê?

TABELIÃO Para gastar nesta diligência.

- 2195 RODRIGUES Não, senhor.
TABELIÃO Então, deixe-se disso.
RODRIGUES Oiça, senhor Socado, bastará por agora três moedas?
TABELIÃO Tem-nas aí?
RODRIGUES Não, senhor, mas brevemente as tenho.
- 2200 TABELIÃO Pois, quando aparecerem, fale-me que brevemente se cuida nisso.
- Vai-se.*
- RODRIGUES Ora, agora «manos a la obra». Vão-se os anéis, fiquem os dedos.
Não posso esperar mais tempo. Vamos tirar a moldura ao
2205 pequeno painel. Mas eu sinto rugir sedas para aquela parte.
Estou vendo que é Micaela.
- Chega-se ao bastidor onde está Zulmira. Esta sai. [211v]*
- RODRIGUES Ora, deixe-se ver. Comunique-se... Ó senhora, perdoe-me.
Supunha que fosse outrem.
- 2210 ZULMIRA Quem havia de ser, temerário? A criada que desinquietas?
RODRIGUES Ó senhora, vossa mercê quer governar as vidas alheias? Já agora não tem remédio.
- ZULMIRA Direi a meu primo que te castigue.
- RODRIGUES Eu como levo por padrinho a Jacinto, não receio o seu enfado.
- 2215 ZULMIRA Ele não pode convir numa insolência.
- RODRIGUES E que lhe parece vossa mercê a insolência de até o presente ele não me ter pago? Enfim, eu estou resoluto a uma de duas: ou vossa mercê dar-me o caixilho daquele retrato – que apenas foi à sua mão foi pedra que caiu em poço – ou a fazer-lhe penhora nos trastes e pô-lo de burjaca.
- 2220 ZULMIRA Por não te ouvir mais essas escandalosas rezões, me animo a pagar-te. Aqui tens três moedas e não sejas atrevido. (*Tira a bolsa.*) [212]
- RODRIGUES Se eu tivera na minha mão um caixilho de ouro com dois
2225 círculos de brilhantes, também faria a mesma fidalgaria. Enfim, permita-me licença que vou tratar dos meus negócios.

Vai-se.

Zulmira Espertíssimo é este criado, inda que às vezes me encoleriza, outras me diverte com as suas graças.

2230 *Cena V*
Jacinto e a dita.

- JACINTO Amada esposa, que assim te posso chamar, à vista de tantas afirmativas quantas se tem observado.
- ZULMIRA Idolatrado consorte, hoje terminaram os meus desgostos.
- 2235 JACINTO Eu sou feliz, não pela posse das riquezas; sim, pelo tesouro da tua mão.
- ZULMIRA O céu deferiu as minhas súplicas, pois, mal que te vi a primeira vez, fiquei enamorada do teu semblante; porém, o meu decoro me embaraçava a declarar-me. [212v]

- 2240 JACINTO Igual efeito produziu em mim a tua presença, mas a lei da fidelidade e a lembrança do meu servil exercício me desvaneciam os pensamentos.
ZULMIRA Já viverei contente.
JACINTO Já respirarei alegria.
- 2245 *Cena VI*
Arnolfe e os ditos.
- ARNOLFE Meninos, ânimo, ânimo. Tudo está disposto. Ando a rir de contentamento. Hoje também me vereis respirar alegria por motivo de amor e ah, ah, ah (*rindo-se muito*). Por ora, não posso explicar-me. Zulmira, retira-te por esta porta e vai sair lá a outra sala e não saias sem te chamarem.
- 2250 ZULMIRA Pronta, obedeço.
- Vai-se.*
- ARNOLFE E tu, meu filho, vai por este corredor e eu te darei sinal para quando hás de sair. [213]
- 2255 JACINTO Diligente, executo os vossos preceitos.
- Vai-se para a outra porta de cima.*
- ARNOLFE Bom, agora vamos dar fim à empresa. Micaela já a retirei em outro quarto, pois a graça que isto pode ter é sucederem uns acasos aos outros e não todos supitamente. Ah, não me dilato. Quem tem menos vinte anos que também hoje não me haviam ser falsas as contradições. (*Retira-se aos pulos.*)
- 2260
- Cena VII*
Vista de sala magnificamente adereçada estará o Tabelião, Armelindo, Bereante e Lésbia e logo Arnolfe.
- 2265 BEREANTE Senhor, dê princípio a desmanchar esta embrulhada. Aqui está já o dono da casa e não se precisam mais testemunhas de vista.
TABELIÃO Falta o senhor Arnolfe, figura principal desta ação.
BEREANTE Esse homem aqui não tem domínio [213v] porque eu...
2270 TABELIÃO Cale-se, senhor.
ARMELINDO Ele que chega.
ARNOLFE Perdoai-me, senhores, a espera, mas fazia-se-me preciso mandar executar umas coisas.
BEREANTE Bom é que se farte por uma vez.
2275 TABELIÃO Está pronto o homem?
ARNOLFE Sim, podeis prosseguir.
TABELIÃO Bem, pois, senhores, tende a bondade de ouvir o testamento, que fez em seu juízo perfeito e livre de moléstia o senhor Anselmo Verone, em nome...
2280 ARMELINDO Eu tenho ouvido isso mais de cem vezes.
ARNOLFE Lede só os parágrafos que servem para o nosso caso.

2253 *Vai-se*: no testemunho A não há indicação de saída desta personagem.

2280 *ouvido*: no testemunho A lê-se *ouvisto*.

- BEREANTE Sim, o que serve e deixe de causticar-nos.
- 2285 TABELIÃO Bem, vamos ao que serve: «Declaro [214] que tive um filho de matrimónio, o qual entreguei a um lavrador chamado Pascoal, na vila de Montemor, quando ia em fuga para Espanha, o qual menino lhe entreguei poucas horas depois de vir à luz do mundo e a este elejo por meu herdeiro se algum dia aparecer e, no caso que suceda em contrário, deixo a casa e todos os bens a outro meu filho, por nome Armelindo.»
- 2290 BEREANTE Até ao presente não há novidade alguma.
- ARNOLFE Leia, senhor, que o amigo tem vontade de conversar.
- 2295 TABELIÃO «Declaro que o dito meu filho legítimo, quando o entreguei ao bom lavrador, lhe deu sua mãe um meu retrato em pequeno com um caixilho de oiro com dois círculos de brilhantes que tinha sido avaliado em cinco mil e trezentos cruzados. Sinal evidente [214v] para o seu reconhecimento, para o que incumbo desta diligência de o procurar ao meu grande amigo Roberto Cosme.»
- ARNOLFE Suspenda, senhor Tabelião. Tem vossa mercê ouvido que esta casa e bens é do filho de matrimónio e não do ilegítimo?
- 2300 BEREANTE Ora, senhor, vossa mercê parece-me tolo. E para isso desacomoda a gente? Isso estava sabido. Como nunca apareceu esse tal rapaz, é muito provável que morresse e, assim, deixemos mais impertinências e tratemos do casamento.
- LÉSBIA Sim, dispensamos no resto da secatura.
- 2305 BEREANTE Anda, filha, dá a mão a teu esposo.
- ARNOLFE Mas Armelindo não é o herdeiro, porquanto o filho legítimo vive e pouco tempo tardará que não venha tomar posse do que lhe pertence.
- BEREANTE Suspende, não lhe deis a mão (*a Lésbia*). [215] E como assim?
- 2310 ARMELINDO Como é isso?
- LÉSBIA Que novidade é essa?
- ARNOLFE É a que vos apresento. Lede esta carta que me escreveu o meu amigo Roberto Cosme.

Dá a carta a Armelindo, o qual logo a lê e Bereante alternadamente.

- 2315 TABELIÃO A letra está reconhecida e não há dúvida.
- LÉSBIA Ah, que este acaso me deixa confusa.
- ARMELINDO «Em Évora me contaram» (*Lê.*)
- BEREANTE «Que haveria três anos tinha morrido um lavrador do mesmo nome que procurava» (*Lê.*)
- 2320 ARMELINDO «O qual tivera em seu poder»
- BEREANTE «Desde a tenra idade»
- ARNOLFE Lede de vosso vagar que por ora não temos pressa. (Em tudo se embaraça este velho.)
- BEREANTE «Um papel, o qual me entregaram e eu remeto.» etc.
- 2325 ARMELINDO Vai subscrito com a letra do defunto camponês e... [215v]
- BEREANTE Etc, etc. Venha o tal papelinho, deixai-vos de ler isso. Vamos ao que serve.
- ARMELINDO O que lhe invejo é a letra do magano. Escreve bem.
- BEREANTE Bem, mal me parece ela. Enfim, acabemos com isto.

2330 ARNOLFE Sim, aqui tendes o papel que veio remetido. Alimentai a vossa curiosidade. (*Dá-lhe o papel.*)
 ARMELINDO «Este filho é de Anselmo Verone»...
 BEREANTE «Ele há pouco que veio à luz do dia»...
 ARMELINDO «do mundo e»
 2335 BEREANTE Do mundo ou do dia, tudo é o mesmo. «Fazei que se purifique nas águas do baptismo e algum dia por este retrato que sua mãe lhe deixa o poderei reconhecer». Ora, estamos no mesmo. Obrigado pela empurra, senhor Arnolfe. Ele morreu e isto são notícias de caminho.
 2340 ARMELINDO Eu tomara que ele aparecesse para ficar livre de tantas impertinências. [216]
 BEREANTE Há de achar-se como agulha em palheiro.
 ARNOLFE Pois, aí vereis a minha perspicácia. Senhor Tabelião, ide a conduzi-lo para o inteirares da posse como ordena a magistrado.
 2345 (*Faz sinal ao Tabelião para que parte está Jacinto, este o vai buscar.*)

Cena VIII
Jacinto e os ditos.

2350 TABELIÃO Vinde, vinde, senhor, desenganar estes senhores da sua louca ideia.
 OS TRÊS Oh, que vejo? Jacinto?
 ARMELINDO O meu criado?
 JACINTO São mudanças da fortuna.
 BEREANTE Não pode ser, isto é tramóia. Genro, olho vivo.
 2355 JACINTO Senhores, sossegai-vos, eu sou o legítimo herdeiro. Este retrato é bastante prova para a sua credulidade.
 TABELIÃO E quando não fosse, eu por ordem do magistrado venho inteirar a vossa mercê da posse dos seus bens e todo aquele [216v] se opuser a esta determinação tenho ordem para o mandar para uma cadeia.
 2360 ARNOLFE Tem, vossa mercê, visto? Estão desenganados?
 ARMELINDO Eu que sei? Estas coisas... Enfim... Se ele é... com isso não me embaraço.
 BEREANTE Senhor Jacinto, muito estimo a mudança de vosso estado, pois...
 2365 LÉSBIA Mais o estimo eu, pois, sempre em vós conheci sentimentos distintos e alheios do trato que exerceis.
 BEREANTE Mas, senhor Jacinto, visto ficareis senhor dos vossos bens, faz-se-vos muito útil um matrimónio e a minha filha, que estava...
 2370 ARNOLFE Vossa mercê aí não acha sítio.
 BEREANTE Porquê? Já o tem enzonado?
 ARMELINDO E então, senhor Bereante?
 BEREANTE Deixai-me. Mas este, senhor Jacinto, eu dou em dote a minha filha sessenta [217] mil cruzados.
 2375 JACINTO Senhor, eu já tenho elegido esposa.

2332 *Verone*: no testemunho A lê-se *Verona*.

Chega ao bastidor e sai com Zulmira.

Cena IX
Zulmira e dos ditos.

- 2380 ZULMIRA Esta é a que se faz merecedora do meu afeto.
 ZULMIRA Amado esposo, recebe nesta mão um penhor da minha fê.
 ARNOLFE Bravo, bravo. Então, senhor Bereante, ponha-me na rua, ande,
 grite.
 ZULMIRA Senhora Lésbia, não fique doida por tão pouco. Faça as
 escrituras do seu dote.
- 2385 BEREANTE Ai, que rebento.
 LÉSBIA De pejo se me cobre o semblante.
 JACINTO Serenai o vosso enfado. A senhora Lésbia não desmaie, pode
 continuar a empresa. Armelindo estava eleito para seu consorte
 e assim...
- 2390 BEREANTE O quê? Nada, nada. Hei de dar sessenta mil cruzados a um
 homem [217v] que não tem nada? A um atado? A um irresoluto
 que não sabe o que há de fazer, nem gritar. Grite, homem, não
 sofra estes desaforos.
- 2395 ARMELINDO Para que hei de gritar? Vossas mercês lá fizeram isso. Eu hei de
 ver o que se pode fazer neste caso. Porém, vossa mercê, senhor
 Bereante, bem repara o como vão estas cousas e demais, eu
 tenho tanto em que cuidar...
- 2400 BEREANTE Que demónios são esses cuidados? No que devia ter cuidado era
 em não ser tolo. Anda, filha, vamo-nos embora. Não se ria,
 senhor ginja, que na rua falaremos.
- LÉSBIA Meu pai, já que vossa mercê foi o mesmo que me obrigou a que
 aceitasse as núpcias do senhor Armelindo, não deve
 despersuadir-me deste intento, pois, se obriga a que acreditem o
 interesse dominando seu peito.
- 2405 BEREANTE Entendam embora. [218]
 LÉSBIA Porém, eu não devo imitar-vos numa ação que ofende a vossa
 honra e, assim, amado esposo, este seja o sinal...
- BEREANTE Se lhe dás a mão, racho-te a cabeça com esta bengala.
- TABELIÃO E aqui estou eu para tirar a devassa.
- 2410 ARNOLFE Já estou farto de rir.
 JACINTO Senhor Bereante, este portamento de vossa filha é tão estranho
 para os vossos olhos, quanto para os meus agradável, e para
 mitigar-vos a sede da ambição dou a Armelindo sessenta mil
 cruzados, igual quantia da que lhe ofereceis em dote, e deste
2415 modo sossega o vosso ânimo. Ele se utiliza e vossa filha adquire
 o esposo que não repugna. Mas primeiro, haveis de abraçar-vos
 com meu tio e protestar amizade, pois, sendo eu a origem destas
 discórdias não quero que por minha causa se formem ódios.
 Respiremos todos paz. Este suave bem [218v] que o céu nos
2420 concede não desprezemos. A avareza em mim não tem domínio,
 fazem-se-me supérfluos os chapeados cofres para entesourar o
 oiro, pois, não devo só utilizar-me das mercês que o céu me

contribui. Esta é a minha conduta, este é o efeito do meu génio e fruto da educação do honrado lavrador que me criou.

2425 BEREANTE Bem está, eu nunca tive raiva a pessoa alguma. Estimado amigo, dai-me um abraço e deixemos pontinhos.

ARNOLFE Sim, Jacinto o ordena. Sem embargo que não estava muito pelos autos.

Abraçam-se.

2430 LÉSBIA Esta é a minha mão, recebei amado esposo.

BEREANTE Ficais pasmado?

ARMELINDO Sim, eu aceito e...

BEREANTE E, e, e. E a deposito no meu coração é o que deveis dizer. Fora com o homem, como é irresoluto. [219]

2435 ARNOLFE Agora nós. Ambos vossas mercês, meus meninos, estão casados. Agora toca-me a mim.

TODOS Quem é a ditosa?

Sai Micaela.

MICAELA Esta sua criada.

2440 ARNOLFE Sim, meu bem, dá-me a tua mão que eu não costumo faltar ao que prometo.

MICAELA Meu adorado esposo, vo-la entrego com ternura e agrado.

ZULMIRA Meu tio, estais doido?

ARNOLFE É meu gosto e fiz muito bem. Esta rapariga, inda que pobre, é

2445 filha de bons pais.

MICAELA Prima Zulmira, desculpai os delírios do amor de vosso tio.

BEREANTE Eu não sei como vossa mercê com as suas queixas intentou segunda vez embarcar, sem temer a passagem da linha.

ARNOLFE Hei de passar a linha e espero tornar a salvamento.

2450 *Sai Rodrigues.*

RODRIGUES Ah, senhor que serve de escrivão, aqui está o dinheiro e vamos à diligência. [219v]

TABELIÃO Vamos a isso. Onde está a moça?

RODRIGUES Ei-la acolá, está a par de seu amo. Senhora Micaela, passe para

2455 cá o cachaco.

ARNOLFE Que queres, maroto?

RODRIGUES Que quero? Vossa mercê não tem domínio nela. A senhora Micaela deu-me palavra...

MICAELA Não sejas tolo, meu esposo é o senhor Arnolfe.

2460 ARNOLFE Sim, minha menina. E se fores insolente...

RODRIGUES Oh, tem mão seis dedos. E isto é bem permitido. Fazer-me despender tantas moedas para a fatura de uma tenda e agora lograr-me. Pois, senhores, sejam vossas mercês muito boas testemunhas em como notifico o senhor Arnolfe para me pagar

2465 as perdas e danos da minha loge.

Vai-se.

ZULMIRA Senhores, chegaram ao maior auge as nossas felicidades. As dúvidas [220] de meu tio com o senhor Bereante, as discórdias de minha cunhada para comigo, tudo, meu esposo prudente

2470 compôs. O seu juízo preenche o vão da nossa insuficiência.
Enquanto estava no exercício de criado, soube mostrar aos
outros a norma da fidelidade; enquanto no senhoril emprego não
se abstrai das riquezas, benigno as distribui e emenda as
2475 desordens de que se fazia motor o irresoluto de meu primo. E
vós, benignos espectadores, se a comédia vos agrada, fazei-nos
felizes com a vossa assistência, pois esperamos com a desculpa
dos erros...

TODOS ...merecer o vosso aplauso.

Fim

Aparato de variantes

1-3 *Comédia nova intitulada O irresoluto*] **B** Nova Comedia intitulada O amo irresoluto e o criado fiel; **C** *Comédia nova intitulada O amo irresoluto, e o criado fiel*

4-14 Personagens

Interlocutores

Armélindo

Arnolfe

Zulmira

Bereante

Jacinto

Lésbia

Rodrigues

Silvestre

Micaela

Um tabelião e escrivão]

B Pessoas

Armélindo – Cavaleiro irresoluto e irmão oculto de

Jacinto – Am^{te} de Zulmira e criado grave de Armélindo

Arnolfe – Thio de Armélindo

Bariante – Pay de Lésbia

Silveira – Criado de Armélindo

Rodrigues – Criado do mesmo

Lésbia – Filha de Bariante, am^{te} de Jacinto

Zulmira – Sobrinha de Arnolfe, am^{te} do mesmo

Micaella – Criada de Zulmira, am^{te} do mesmo

Hum tabalião

Copiada aos 13 de Junho de 1782

C Pessoas

Armélindo – Cavaleiro irresoluto

Jacinto – Seu occulto irmão, seu criado grave, e amante de Zulmira

Arnolfe – Tio dos ditos, e de Zulmira

Bariante – Pai de Lisbea

Silveira / Rodrigues – Criados de Armélindo

Lesbia – Filha de Bariante, amante de Jacinto

Zulmira – Sobrinha de Arnolfe, amante de Jacinto

Michaela – Criada de Zulmira, amante de Jacinto

Hum tabellião

5 *Armélindo*: no testemunho B esta personagem é inicialmente chamada de *Armélindo*. Contudo, a partir do fôlio 3v passa a ser denominada *Armenildo*. No testemunho C é inicialmente chamada de *Armélindo*, passando posteriormente para *Armenildo*.

8 *Bereante*: no testemunho B e C esta personagem é denominada *Bariante*.

12 *Silvestre*: nos testemunhos B e C esta personagem chama-se *Silveira*.

16-18 *Casa de Armélindo / Cena I / Bereante e Arnolfe*] **B C** Salla em casa/ caza de Armélindo, sahe Bariante, e Arnolfe.

- 21 *Porquê? Eu não sou seu tio? Eu não posso derreá-lo*] **B C** Porq / Porque eu não sou seu tio, eu não posso bastonallo
- 23 *Vossa mercê*] **B C** Assim he. V. m.
- 25 *Isso não se me diz*] **B C** Isso se não diz
- 25 *tenho*] **C** tendo
- 26 *mais*] **B C** maior / mayor
- 32 *Cedo!*] **B C** Ø
- 37 *notórias*] **B C** sabidas
- 39 *Ameaçando-o*] **B C** Ø
- 42 *Não*] **B C** Olhe, não
- 43 *excita-me*] **C** excitar-me
- 45 *Ameaça-o.*] **B C** Ø
- 47 *tenho*] **B C** posso ter
- 48 *Chiu*] **C** Seu. A interjeição *chiu*, nos testemunhos A e B, está grafada *sio*.
- 48 *quebrar*] **B C** cobrar
- 49 *há de pôr-se já*] **B C** se ha de já por\pôr
- 49 *esta*] **B C** com esta
- 50 *Esses seus enfados percebo eu muito bem*] **B C** Todos esses enfados / enfados os percebo belissimam^{te} / belissimamente
- 52 *a*] **B C** Ø
- 54 *caracóis*] **B** corações *ant.corr.* caracoes *corr.*; **C** corações
- 56 *sessenta*] **B C** setenta
- 58 *e...*] **B C** Ø
- 59 *tapar*] **B** tapar tar
- 63 *(Rindo-se.)*] **B C** Ø
- 64 *família*] **C** famílias
- 67 *Aposto*] **A B** Posto
- 68 *Ora*] **B C** Para esta não estava eu guardado
- 68 *este*] **B C** esta
- 70 *para*] **C** Ø
- 71 *já está*] **B C** está já / esta ja
- 75 *Retirando-se*] **B C** Partindo
- 80 *a*] **B C** esta
- 87 *já*] **B C** Ø
- 89 *(Chamando.)*] **B C** Ø

90-91 *Cena II/ Silvestre e os ditos*] **B C** Sahe Silveira.

92 *(Sem fazer caso de Bereante.)*] **B C** Ø

96 *seu*] **C** Ø

97 *Silvestre*] **B C** Silveira

97 *tem o*] **B C** tens

98 *À parte a Silvestre*] **B C** a Silveira

99 *(À parte a Arnolfe.)*] **B C** Ø

101 *Bereante*] **B C** Variante

101 *ordena*] **B C** me ordena

103 *até*] **B C** até a

104 *senhor Bereante*] **B C** Variante

105 *bom*] **B C** bem

106 *hóspede*] **B C** hospede e que / q não tenho dominio algum

107 *(Com ironia.)*] **B C** Ø

108 *Silvestre*] **B C** Silveira

110 *Que brio.*] **B C** (Que brio)

112 *(Apalpando muito arrenegado.)*] **B C** Ø

115 *Espera que*] **B C** Ay / Ai, meu sr. / senhor, espere hũ / hum pouco q / que

116 *(Partindo.)*] **B C** Ø

117 *Isso não ajustaste tu comigo.*] **B C** (Isso não he o q / que ajustaste comigo.)

117 *(Detendo Silvestre.)*] **B C** Ø

118 *Mas é o que acabei de ajustar com o senhor Bereante.*] **B C** (Mas he o q / que acabei de ajustar com o sr / Senhor Variante)

119 *despedir*] **B C** por / pôr na rua

123 *Grande*] **B C** caspíte, q / que

128 *a*] **B C** Ø

129 *suponho*] **B C** entendo

134 *algum*] **B C** a algum

136 *conhecer.*] **B** conhecer, por não ser errado o meu projecto.

Arnolfe – Não forme o pensamento de q meu sobrinho caya na tolice de cazar com sua filha.

Variante – Dicipa a fatuidade de q Armenildo queira espozar Zulmira, huã viuva indigesta.

(Sahe Silveira.)

Arnolfe – Está bem. Veremos.;

C conhecer, por não ser errado o meu projecto.

Arnolfe – Não fórme o pensamento de que meu sobrinho caia na tolice de casar com sua filha.

Bariante –Dissipe a fatuidade de que Armelindo queira esposar Zulmira, huma viuva indigesta.

(Sahe Silveira.)

Arnolfe – Está bem. Veremos.;

137-138 *Cena III / Silvestre e os ditos*] **B C Ø**

140 *licença*] **B C** sua licença

141 *Vai-se rindo-se.*] **B C** Vai-se

142 *(A Silvestre.)*] **B C Ø**

145 *O tratante*] **B C** Que isto me suçeda\succeda, o insolente do mosso\moço não convém nesta caza\casa, pois julgo distribuirá todas as m^{as}\minhas idéas; quero cazar\casar Armelindo com Zulmira p^a\para fazer huã\huma boa caza\casa pois supponho o filho de q^m\quem falla meu irmão no seo\seu testem^{to}\testamento he morto, pois não ha notícia d'elle, e assim este he o herdeiro; tem sufiçientes\sufficientes rendas p^a\para o desempenho do morgado de m^a\minha sobrinha; e assim fica tudo bem e eu melhor\melhor: o tratante

149-150 *Cena IV/ Jacinto e Rodrigues*] **B C** Sahe Jacinto e Rodrigues

151 *desafogo*] **B C** desabafo

152 *pois*] **B C Ø**

157 *é estar servindo*] **B C** he o estar servindo a V. m.

157 *não o*] **B C** o não

158 *por amo*] **B C Ø**

159 *que*] **B C Ø**

160 *como sei recompensar as tuas finezas.*] **B C** meu conhecimento\conhecimento.

161 *Para*] **B C** Ha de ser bom, mas p^a\para

162 *agora*] **B C Ø**

163 *algun*] **B** pais ou algum ; **C** pai ou algum

166 *o*] **B C** hũ\hum

169 *não*] **B** ras. não ; **C** Ø

170 *Oh, que lembrança esta para um coração agradecido.*] **B C** (Ah, que lembrança esta p^a\para hũ\hum coração agradecido\agradecido)

172 *nem*] **B C** nem se quer

174 *ver se também*] **B C** ver tão bem\tambem se

175 *corte onde*] **B C** cid^e\cidade aonde

175 *casa*] **B C** a caza\casa

176 *de algun*] **B C Ø**

177 *Armelindo*] **B** Armenildo

177 *inregular*] **B C** cheio de irregularidades\irregularidades

179 *tem sugerido*] **B C** tenta

179 *tu*] **B C** Ø

184 *de não te*] **B C** de te não

184 *te satisfazer*] **B C** satisfazerte\satisfazer-te

186 *do*] **B C** Ø

188 *apelida*] **B C** a apelida

191 *divertimento.*] **B C** divertimento.

Jacinto – Tu não estas\estás servindo a Armenildo tão bem\tambem como eu, não sabes q\que inda não tem pago; fica serto\certo q\que em me pagando logo inteiram^{te}\inteiramente te satisfaço.

Rodrigues – Esta\Está bem, p^a\para hũ\hum cruzado cada mez he perçizo\preciso fazer-me importuno; mas V.m. bem sabe ao q^{to}\quanto me sугeito\sujeito, pois por hũ\hum cruzado sou creado do creado de meu amo: onde os topa com este bom genio! andar, V.m. algum dia sentirá a m^a\minha falta?

192 *foste*] **B C** fostes

192 *Bereante*] **B C** Bariante

193 *ontem*] **C** então

194 *Armelindo*] **B C** Armenildo

195 *digna*] **B C** credora

199 *quem*] **B C** q\que

200 *aflições*] **B C** desgraças

201 *não a*] **B C** não

201 *será*] **B C** he

201-202 *a prima*] **B C** prima

202 *meu amo*] **B C** nossa ama

203 *A*] **B C** Da

203 *não me fales.*] **B C** me não fales.

Rodrigues – Porq\Porque? Declare-me esse segredo. V.m. bem sabe q\que não sou chocalheiro; diga, tão bem\tambem lhe pisca os olhos?

Jacinto – Não, Rodrigues; em Zulmira não tenho experimentado mais q\que hua\hum grande compaixão do meu inferior estado: a este ajunta huns ternissimos suspiros, q\que me obriga a comresponderlhe\corresponder-lhe com igual ternura.

Rodrigues – Aquella menina\minina tem m^{to}\muito bom coração, e mais nada.

Jacinto – Lembrão-me pensam^{tos}\pensamentos bastantem^{te}\bastantemente sublimes; porém attendendo aos diferentes carates\caracteres confundome\confundo-me, suspiro, e callo.

Rodrigues – O mesmo me suçede\succede a mim com a criada, vejo q\que ella me atenderi\attenderia se me visse em ar de paje como V.m., porém como me pesca todos

os dias na taboa da sege ou na bolêa volta-me o foçinho\foçinho amadornada; eu comsiderando\considerando em lhe ser agradeçido\agradecido; dou dois ays\ais nascidos\nascidos cá bem do fundo do peito e venho p^a\para casa, durmo como hũ\hum porco até q\que me passe a paixão, com q\que nessa parte estamos iguais em armas. Jacinto – Tu obtens descanso, mas este a mim se me difficulta.

204 esse] B C o

205 e] B C Ø

205 que] B C q\que eu

206-207 o mesmo a obrigue aceitá-lo por esposo.] A o mesmo a obrigue aseitálo por espoza; B o mesmo tio obrigue açeitallo por Espozo C o mesmo Tio a obrigue a acceitallo por Espozo;

211 e] C Ø

213 Armelindo] B C Armenildo

215 mancho] C mando

216-217 sorte infeliz] B C infelicidade

218 educaram.] B C educarão. O creado\criado deve de\deve ser sempre fiel ao amo de q^m\quem recebe o abrigo, sustento, e o salário, e m^{to}\muito mais nestes empenhos, deve justificar o seo\seu portam^{to}\portamento; em fim Rodrigues, abraça esta norma, pois he útil p^a\para todo o q\que serve, e aspira a viver com honra e desentreçe\desinteresse.

219 me fará] B C fará

222 certa] B C segura.

Jacinto – Não gracejes; vay\vai ao correyo e ve\vé se tenho cartas...

Rodrigues – Sim, sr.\senhor, mas eu não tenho dinh^{ro}\dinheiro p^a\para as tirar: lá não se fia, he vintem na palma e carta na mão.

Jacinto – Aqui tens seis vintens\vinteis.

Rodrigues – Já isso he outra cousa, na volta venho por caza\casa da sr^a\senhora Zulmira p^a\para dizer a Deos a Micaella. V.m. não quer nada p^a\para lá?

Jacinto – Onde te mando he ao correyo\correio.

Rodrigues – Está bem mas eu em me apanhando na rua, não venho p^a\para casa se não q^{do}\quando me dá a fome; pode ser que tão bem\também vá a casa de Bariante p^a\para mixiricar hũ\hum pouco, em fim, com licença.

Jacinto – Não tardes m^{to}\muito, q\que poderás a nosso amo fazeres-te perçizo\percizo.

Rodrigues – V.m cá fica p^a\para desculpar-me.

Jacinto – Vai...

Rodrigues – Oh sr\Senhor, ocorre-me hua\huma cousa.

Jacinto – Que he?

Rodrigues – Quer q\que falle a hũ\hum ourives, q\que venha cá?

Jacinto – Para que!

Rodrigues – He boa pergunta, p^a\para comprar o caixilho: V.m intende\entende q\que a m^a\minha percizão q\que he história?

Jacinto – Suçega-te\Sucega-te.

223-224 Cena V/ Silvestre e os ditos] B C Sahe Silveira.

225 Jacinto] B C Sr\Senhor Jacinto

227 *Batendo na algibeira e tine com dinheiro.*] **B C** Batendo na algibeira.

228 *Partindo.*] **B C** Ø

229 *que*] **B C** q\que te

230 *esta*] **B C** aquella

236 *Lésbia*] **C** Lisbia

237 *não*] **C** Ø

237 *Silvestre*] **B C** Silveira

240-241 *compostas de civilidade. Ó, lá vem meu amo, abalo antes que me chame. Vem com o tutor? Ora por aqui me sirvo.*] **B C** cheias de cortezia: em fim, he dos bons paciências\paciencias, q\que tenho encontrado, pois a mayor\maior parte delles são huns tratantes desacreditadores de seus amos, vadios, e pouco limpos de máos. Este porém póde servir de modello a todos elles; lá vem meu amo com o tutor, não he má secatura, por aque\aquí me sirvo.

242-243 *Cena VI/ Arnolfe e Armelindo e depois Jacinto*] **B** Sahe Arnolfe e Armenildo;
C Sahe Arnolfe e Armelindo;

244 *Armelindo*] **B** Armenildo

249 *declara*] **B C** declarava

250 *qual motivo*] **B C** por q\que razão\razão

252 *de*] **B C** com

253 *nesse*] **B C** neste

257 *em*] **B C** na

258 *menino*] **B C** tal menino

260 *irmão*] **A** pai

260 *alcançou*] **C** obteve

261 *e*] **B C** Ø

261 *indulto*] **B C** seguro

262 *de fazer*] **B C** em fazer

263 *camponês*] **B C** lavrador

263 *todas*] **B C** todas forão

264 *lavrador*] **B C** campones\campones

264 *assim és*] **B C** assim tu es\és

266 *Sim*] **B C** Ø

269 *sei*] **C** seja

271 *parenta*] **B C** por parenta

273 *já*] **B C** Ø

274 *só é formosa*] **B C** he formosa só

- 274-275 *pois é também*] B C porém
- 276 *havido*] B C ouvido
- 277 *e*] B C Ø
- 278 *Silvestre*] B C Silveira
- 279 *que nunca*] B C nunca
- 283 *Zulmira...*] B C Ø
- 283 *o*] B C Ø
- 284 *vossa mercê como passou lá*] B C Como passou V.m
- 285 *saudáveis*] B C apazíveis\aprasíveis
- 286 *vim*] B C estou
- 288 *excelente remédio*] B C remédio excelente\excellente
- 288 *essa*] B C esta
- 289 *Querendo partir*] B C Partindo
- 290 *dispensou-o. Cuida do*] B C despenço, cuidado no
- 294 *solução*] B C desoluição\dissolução
- 296 *há*] BC he
- 296-297 *senão dizes que*] B C q\que dizes
- 299 *Eu sei? Já a visitaste*] B C Eu sei q\que a visitaste
- 299 *fui contigo*] B foste comigo; C fostes comigo;
- 302-303 (*Eu é que já não sei como a tenho para teu sofrer.*)] C Eu é que já não sei como a tenho para teu sofrer.
- 303 *despachas*] C despachos
- 304 *Vê-la-ei.*] B C Velaheis\Vê-la-heis.
- 304 *mas primeiro que tudo*] B C porém primeiro q\que cuide nisso
- 305 *merquei*] B C comprei\comprei
- 306 *que*] B C Ø
- 308 *livrinhos*] B C livros
- 310 *parece?*] B C parece\parece q\que assim está bom?
- 311 *Tenho*] B C Eu tenho
- 311 *E que*] B C q\que
- 313 *cuide lá*] B C cuide lá, e
- 314 *vou*] B C vou mandar por\pôr
- 315 *Parte*] B C Partindo
- 316 *Ó*] B C O
- 318 *bem*] B C bom

- 321 *que me]* **B C** q\que eu me
- 322 *prudente]* **B C** pendente
- 324 *e]* **B C** Ø
- 336 *dentes]* **B C** os dentes
- 339 *mente]* **B C** vontade
- 339 *a outro]* **B C** ao outro
- 339 *para]* **B C** só p^a\para
- 340 *de]* **B C** destes
- 347 *Bereante]* **B C** Bariante
- 347 *depois]* **C** e depois
- 347 *Camilo]* **B C** Camilio
- 349-350 *Cena VII / Bereante e Lésbia e o dito]* **A** Scena VII/ Bereante, e lesbia; **B C** Sahe Bariante e Lésbia.
- 352 *Armellino]* **B** Armenildo
- 352 *tardei]* **B C** tardei
- 359 *Este]* **B C** Esse he
- 360 *e]* **B C** Ø
- 361 *Sentam-se]* **B C** Ø
- 363 *(Para Bereante.)]* **B C** Ø
- 364 *do que]* **B C** q\que
- 370 *sei eu?]* **B C** sei eu?
- Lésbia – He escuzado\escusado, sr\Senhor, recusares huã\huma oferta\offerta de q\que haveis de ser senhor.
- Armellino – Sim, eu hei de cuidar nisso, mas tenho tanto q\que fazer.
- 371-372 *Cena VIII/ Jacinto, com um copo de água, e os ditos]* **A** Scena VIII/ Jacinto com hum copo de água; **B C** Sahe Jacinto
- 373 *a]* **B C** Ø
- 374 *não a]* **B C** a não
- 374 *Traze-me]* **B** Trazei-me
- 375 *(Forte paciência me é preciso.)]* **A** Forte paciência me hé perciso.
- 377 *(Oferece-lhe tabaco.)]* **B C** Ø
- 378 *Aceita]* **B C** Pega na caixa
- 379 *Armellino]* **B C** Armenildo
- 382 *e]* **B C** Ø
- 384 *Mas deveis cuidar do que se vos faz preciso]* **C** Mas deveis de cuidar do que se vos faz mais preciso

- 385 *sabe*] **B C** o sabe
- 386-387 *Cena IX/ Jacinto e os ditos*] **B C** Sahe Jacinto.
- 389 *não a quero*] **B C** a não quero
- 389 *Silvestre*] **B C** o Silveira
- 390-391 (*Grande martírio é servir a um amo, que não sabe o que é servir.*)] **A** Grande martírio hé servir a hum amo, que não sabe o que hé servir.
- 394 *Sim, em*] **B C** Em
- 395 *um criado*] **B C** creado
- 396 *servo*] **B** o servo
- 397 *alguma*] **C** alguma, e...
- 398 *Armelindo*] **C** Armenildo
- 399 *jantar. Eu*] **C** jantar e eu
- 400 (*Chamando.*)] **C** Ø
- 400 *Silvestre! Silvestre!*] **B** Silveira! Silveira!; **C** Silveira
- 402-403 *Cena X/ Silvestre e os ditos*] **B C** Sahe Silveira.
- 409 *e*] **B C** Ø
- 410-411 *Cena XI/ Rodrigues e os ditos*] **B C** Sahe Rodrigues
- 413 *É*] **B C** Está
- 416-417 *Cena XII / Arnolfe e os ditos*] **B C** Sahe Arnolfe
- 418 *Armelindo*] **B C** Armenildo
- 418 *vamo-nos*] **B C** vamos
- 420 *ficamos?*] **B C** ficamos?
- Armelindo – Conforme a qualidade dos livros; veremos primeiro a livraria.
Lésbia – Então não dissolveis nada?
- 423 *Oh*] **B C** Então
- 424 *a senhora*] **B C** o senhor
- 424 *noutra*] **B C** em outra
- 425 *possas*] **B C** possa
- 426-427 *Cena XIII /Silvestre e os ditos*] **B C** Sahe Silveira
- 429 (*Partindo.*)] **B C** Ø
- 431 *Armelindo*] **B** Arnolfe
- 434 *Arnolfe*] **B** Armelindo
- 434 *disso*] **C** disto
- 435 *comigo.*] **B C** comigo (se não hade ver o corpo em mãos alheias).
- 436 *Armelindo*] **B** Armenildo
- 437 *e*] **B C** Ø

- 437-438 (*Para um e para outro.*)] **B C Ø**
- 439 *mensa?*] **B C** meza? (*Partindo.*)
- 441 *deixares*] **B C** o deixares
- 443 *Ó*] **B C Ø**
- 443 *aquela*] **C** esta
- 445 *tardamos*] **B C** tardemos
- 445 *Armelindo*] **B** Armenildo
- 446 (*Para Bereante e Lésbia.*)] **B C Ø**
- 447 *Esta*] **B C** Essa
- 447 *a vejo*] **C** vejo
- 450 *livrar*] **B C** tirar
- 451-452 *Cena XIV / Jacinto e os ditos*] **B C** Sahe Jacinto.
- 456 *Partindo e todos a persegui-lo.*] **B C Ø**
- 457 *apeio*] **B C** apeio a sege
- 459 *Vem*] **B C** Vens
- 460 *Ausenta-se*] **B C** E ausenta-se
- 461 *dizei*] **C** dizeis
- 463 *metem-me*] **B** *ant. corr.* metem-me *corr.* mette-me; **C** mette-me;
- 464 *a*] **B C** o
- 467 *Armelindo*] **B** Armenildo
- 468 *irdes*] **A** ireis; **B C** ires
- 471 *indigno, para me tratarem dessa*] **B C** preto, p\para me tratar desta
- 473 *Meu*] **C** Mas
- 473 *espertezas*] **B C** expressões
- 476 *Entramos*] **C** Entremos
- 477 *seja, que*] **B C** seja
- 477 *em casa tenho tanta coisa*] **B** *ant. corr* em caza tenho tanta cousa.; *corr.* eu tenho tanta cousa em caza; **C** eu tenho tanta cousa em casa
- 478 *libré?*] **B C** libré?
- Arnolfe – Espera.
- Rodrigues – Olhe q\que ainda não ajustámos contas
- 479 *Armelindo*] **B** Armenildo
- 480 *quero*] **B C** pertendo
- 482 *conheço*] **A** conheço conheço; **B C** e conheço
- 484 *digas*] **B C** digais

- 484 *sem te*] **B C** até te
- 486 *e*] **B C Ø**
- 487 *Celebram-se*] **B C** Então lavrão-se
- 487-488 (*Vem Bereante pôr-se à ilharga de Armelindo e Arnolfe da outra.*)] **B C Ø**
- 489 *Não digas que sim.*] **B** (Nada, não digas q sim.) (O mesmo.); **C** (Não digas que sim.) (O mesmo.)
- 492 *Entra a passear e todos a persegui-lo.*] **B C Ø**
- 493 *está*] **B C** q\que está
- 495 *Jacinto*] **C** Arnolfe
- 495 *o dicionário*] **B C** os dictionários
- 498 *Lembra-te de Zulmira.*] **B C** (Lembra-te de Zulmira.) (O mesmo)
- 499 *rebente*] **B C** arrebente
- 499 *Já*] **B C** q\que já
- 499-500 (*Muito impaciente.*)] **B C Ø**
- 501 *Senhores*] **B C** Senhora
- 501 *sei*] **B C** sei eu
- 502 *o jantar, o Doutor*] **B C** o Doutor, o jantar
- 504 *nessas*] **B C** a respeito destas
- 505 *Fora*] **B C** Fora, fora
- 510 *outra vez o jantar*] **B C** o comer outra vez
- 513 (*Partindo.*)] **B C Ø**
- 518 *sacrificar-me. Um*] **B ant. corr.** sacrificar-me. V.m apetecia se celebrassem estas nupcias por **querer ver me** ditosa, mas parece-me q aspira a fazer-me desgraçada. Hum; **corr. me querer ver**; **C** sacrificar-me. V.m apetecia se celebrassem estas nupcias por me querer ver ditosa, mas parece-me que aspira a fazer-me desgraçada. Hum
- 521-522 *ou há de ser teu esposo ou*] **B C** quero que sejas sua esposa, e
- 524 *suas ordens*] **B C** ordens de V.m
- 526 *deixa-me*] **B C** deixai-me
- 529 *maroto, patife*] **B C** patife, maroto
- 530 *suspendei*] **B C** suspenda
- 531 *Armelindo*] **B C** Armenildo
- 532 *não suporte*] **B ant.corr.** mas suporte **corr.** mas suposto; **C** suposto
- 532 *deste modo*] **B C** desta sorte
- 533 *mas sou um*] **B C** sou
- 535 *benigno*] **B C** brilhante
- 537 *Vai-se.*] **B C Ø**

538 *enamora.*)] **B C** namora). (À parte.)

Bariante – Cáspite, q\que recado, meu Jaçinto\Jacinto, eu estava com o meu ardor e não sube o que disse: tens razão de culpar-me.

Jacinto – Ah, não me injurieis, aniquilando-vos em dar-me satisfação, eu conheço a minha insuficiência, assim como a vossa qualidade.

Bariante – Meu Jacinto, guarda segredo do que proferi.

539 *Vai-se]* **B C** Ø

540 *Vamos para]* **B C** Lésbia, vamos

540 *Armelindo]* **B C** Armenildo

540 *concluo]* **B C** concluímos

542 *Vai-se.]* **B C** Vai-se.

Lésbia – Eu vou, sr\Senhor. (q\que infelicidade he a m^aminha: Jaçinto\Jacinto se possuísse o carater de Armenildo q^{to}\quanto seria ditosa.) á parte.

Jacinto – (Quanto seria feliz se pudesse aspirar a merecer os agrados de Lesbia, ou de Zulmira; em fim, devo seguir o meu destino.) á parte.

Lésbia – Jacinto?

Jacinto – Que ordenais, Senhora?

Lésbia – Perguntar se vosso amo corresponde ao zello com q\que o tratais.

Jacinto – Elle, Senhora, nunca falta ás obrigações do seu carácter.

Lésbia – Compreendendo q\que o disculpais.

Jacinto – Me offendeis suppondo-me capaz de engano.

Lésbia – Muitas vezes há enganos que são uteis.

Jacinto – Não duvido; porém no discurso de que tratamos se fazem desnecessários.

Lésbia – E vós sabeis qual seja o meu discurso?

Jacinto – Presumo q\que todo se encaminha ás qualidades de que he constituído o sr\Senhor Armenildo.

Lésbia – Pois, enganais-vos, a minha averiguação he muito diferente.

Jacinto – Então presumo que vos encommodo. Permitti-me licença.

Lésbia – Esperai. (Ah, q\que não posso prosseguir: q^{to}\quanto he gentil!) Voz\Vós conheceis a Valerio Bolard?

Jacinto – Não, m^aminha Senhora.

Lésbia – Não conheceis o seu criado grave chamado Florindo Pranxe?

Jacinto – Eu não conheço mais gente q\que aquelle ordinário q\que frequenta esta caza\casa: não tenho amigos...

Lésbia – Pois o vosso semblante não he de os despedir.

Jacinto – Mas he de os conhecer.

Lésbia – Dizeis q\que não tendes amigos? Já comprehendo q\que até agora me tendes enganado, pois nem vosso amo merece esse epíteto.

Jacinto – Senhora, m^{tos}\muitos criados vendo a urbanidade com q\que seus amos os tratão, della abuso e vangloriosos aspirão a igualá-los: meu amo como pensa prudentem^{te}\prudentemente se abstem de dar a demonstrar amizade aos seus súbditos; esta a razão, por q\que ainda o não conheço por tal, mas supponho q\que o será.

Lésbia – Essa suposição he falsa: ele me disse há pouco q\que nada vos gostava.

Jacinto – Elle nunca se enfada sem causa; teria razão para formar esse estímulo.

Lésbia – (He dissimulado.) Dizei-me, porq\porque não procurais vós outra casa em q\que se reconheça mais o vosso merecimento?

Jacinto – Eu estou m^{to}\muito bem na companhia de vosso futuro esposo.

Lésbia – Futuro esposo, dizeis? q^m\quem sabe ainda o q\que será?

Jacinto – Já vejo q\que sois muito mudável nas vossas inclinaçoens\inclinações.

Lésbia – Eu correspondo da mesma sorte com q\que me tratão. (Já se vai declarando.)

Jacinto – Hum animo am^t\amante, deve disfarçar hũ\hum repúdio que muitas vezes he produzido do disfarce.

Lésbia – Eu comprehendo q\que sois bem disfarçado.

Jacinto – Que pertendeis q\que faça se nasci infeliz?

Lésbia – Procurai outra casa, pode ser nela encontreis alguma felicidade. Meu Pai precisa de hũ\hum criado, eu lhe direi q\que vós...

Jacinto – Não prossigais, Senhora, meu amo me chama: com vossa licença. Vai-se.

Lésbia – Que mudança foi esta? Jacinto, apenas lhe fallei em m^a\minha casa, transportou-se e partio: suporia acazo... Que louca fui em deter-me com tanta conversação com hũ\hum criado... mas os repúdios, e os sentimentos que o animão são filhos de carácter mais distinto: examinarei qual seja o seu merecimento: eu por elle me abraço de amor. A diferença que nos desune, me acobarda e fará desterrar de mim esta terna paixão. Ah, quem podera vello no estado de Armenildo... nada, pensamento, obscurece este affecto, desterre-se da lembrança para sempre, pois já q\que elle se lembrou da sua esfera, neste lance não quero q\que me supponha apartada do seu exemplo: devo recorda-me do Mundo; do meu decoro; de m^a\minha qualidade; e de seguir os ditames paternos, conservando sempre intacta a minha obediência. (Vai-se.)

544-546 *Sala no palácio de Arnolfe/ Cena 1/ Zulmira e Micaela*] **B C** Sala em casa de Arnolfo/ Sahe Zulmira e Micaela

555 *explique*] **B C** explicar

557 *esperei*] **B C** imaginei

558 *pertence*] **B C** pertencia

562 *pajens*] **C** pais

568 (*Arremedando-a.*)] **B C** Ø

573 *Isso*] **B C** Disso

573 *eu*] **B C** Ø

574 *eu*] **B C** Ø

576 *Jacinto*] **B C** Ø

577 *este*] **B C** tal

585 *projeto,*] **B C** projeto?

590 *com*] **B C** Ø

590 *E*] **B C** Ø

594-595 *Que fatuidade esta!]* **C** (Que fatuidade esta.)

595 *Só*] **B** Lá

595 *ouviu dizer que*] **B C** ouvi dizer

601 *esposo*] **B C** consorte

619 *num*] **B C** hũ\hum

- 624-625 *Cena II/ Rodrigues e a dita*] **B C** Sahe Rodrigues.
- 629 *de mim*] **B C** Ø
- 636 *Armelindo*] **B C** Armenildo
- 641 *é todo*] **B C** todo he
- 647 *as*] **B** Ø
- 648 *paga*] **B** *ant. corr.* pague; *corr.* paga; **C** pague
- 652 *horas e horas*] **B** *ras.* horas e; *supra script* todas as; **C** todas as horas
- 657 *Ah, este*] **B C** Ha q\que
- 657 *demostra*] **B C** mostra
- 659 *vezes ele*] **B C** vezes o elle
- 660 *retorcendo*] **A** retrocendo; **B C** retrocedendo
- 663 *seu ai*] **B C** seus ais
- 664 *tirei*] **B C** terei
- 664 *funestas.)*] **B C** funestas!) (À parte.)
- 665 *mui*] **B C** m^{to}\muito
- 665 *galante*] **B** galante (a parte)
- 666 *infeliz.*] **C** infeliz. (à parte.)
- 667 (*Arremedando-o.*)] **B C** Ø
- 669 *cartas*] **B** [ilegível]; **C** contas
- 675 *vária?)*] **B C** vária.) (à parte.)
- 678 *devoram.)*] **B C** devoram.) (à parte.)
- 679 *estupefacta.)*] **B C** estupefacta.) (à parte.)
- 679-680 *para lá*] **B C** lá p^a\para casa
- 683 *Armelindo*] **B C** a Armenildo
- 686 *às vezes tem*] **B C** tem às vezes
- 688 *que*] **B C** eu
- 691 *desculpe-me*] **B C** desculpe
- 695 *que me vá.*] **B C** q^m\quem era
- 696 *Jacinto*] **B C** a Jacinto
- 710-711 *Cena III/ Micaela e os ditos*] **B C** Sahe Micaella.
- 712 *chegou*] **B C** chega
- 713-714 *Fazendo muita cortesia.*] **B C** Cortejando-a
- 716 *Armelindo*] **B C** Armenildo
- 717 *esteja*] **B C** passe

719-720 (*Como chega meu amo, fora daqui que há pulgas.*)] **C** como chega meu amo, fôra daqui que ha pulgas.

724 *de*] **B C Ø**

727-728 *à sua ordem*] **B C** às suas ordens

730-731 *Com pressa.*] **B C** Tornando.

734 (*Muito devagar.*)] **B C Ø**

737 *E*] **B C Ø**

738 *Fazendo cortesias a Micaela e vai-se.*] **B C** Vai-se cortejando Micaella.

743 *e*] **C Ø**

745 *tua vassala*] **B** [ilegível]; **C** teu vassallo

748-749 *Cena IV/ Jacinto e Rodrigues, e Zulmira ao bastidor*] **A** Cena IV/ Jacinto, e Rodrigues ao bastidor; **C** Sahe Jacinto e Rodrigues ao bastidor.

751 *o*] **B C Ø**

753 *de político*] **B C** da politica

755 *ouve*] **B C** ouviu

756 *venho.*] **B C** venho. (Sahe)

757-758 (*Daqui observarei esta cena e esperarei a ocasião de falar a Micaela.*)] **B C** Daqui observarei esta cena e esperarei a ocasião de falar a Micaela.

758 (*Fica ao bastidor.*)] **B C Ø**

766 *dessas*] **B C** destas

768 *criada*] **C** criado

772 *e*] **B C Ø**

773 *Ah,*] **B C** Há

776 *Senhora*] **B C** Senhor

777 *ingrato.*] **B C** ingrato.

Rodrigues – (A moça está bem empertinente; responda com a fortuna)

783 *causa*] **B C** cousa

795 *Sai Zulmira.*] **BC** Sahe Zulmira do bastidor.

796 *não me*] **B C** me não

797 *que*] **B C** q\que me

799 *Vai-se para o bastidor e oculta-se.*] **B C** fica ao bastidor.

800 *torne*] **B C** volte

803 *E por*] **B C** por

805 *não podíeis*] **B C** não a podeis

808 *pouca*] **C** poucas

- 811 *apanha*] **B C** leva
- 819 *pudera*] **B** *ant. corr.* *pudera corr.* *poderá*; **C** *poderá*
- 832 *ou*] **B C** Ø
- 837 *leva*] **B C** leve
- 848 *Jacinto, posso*] **B C** Posso, Jacinto
- 853 *quer bifar-lho*] **B C** quis bifallo
- 854 *o*] **B C** Ø
- 856 *Ficaste*] **B C** Ficastes
- 860 *excite*] **B C** incite
- 866 *empreenderes*] **B C** emprehendereis
- 873 *Jacinto.*] **A** Jacinto. *ras* (cortezia); **B C** Jacinto. (cortezia)
- 874 *O mesmo com respeito.*] **B C** O mesmo.
- 877 *Os dois*] **B C** Zulmira
- 878-879 *Vai se a dama e Jacinto. Ao ir-se, Jacinto, que chega ao bastidor, faz cortesia a Zulmira e, ao retirar-se, encontra-se com Rodrigues*] **A** Vai se a dama e a ao irse Jacinto q chega ao bastidor faz cortezia a Zulmira e ao retirarse encontrase com Rodrigues; **B C** Vai se Zulmira, e Jacinto a acompanha até ao bastidor, fazendo cortezia; e ao retirar se encontra a Rodrigues.
- 880 *Vá*] **B C** Vai
- 886 *Foste*] **B C** Fostes
- 891-892 *Cena V / Micaela e os ditos*] **B C** Sahe Micaela do bastidor.
- 895 *E*] **B C** Ø
- 896 *livre.*] **B C** livre. (Sahe Rodrigues do bastidor.)
- 902 *pára*] **B C** passa
- 905 *fossem*] **B C** forem
- 906 *É pajem*] **B C** q\que he page
- 910 *e em*] **B C** em
- 913 *furtando do*] **B C** furtando da
- 914 *do*] **B C** de
- 915 *algumas gorjetas*] **B C** as gorjetas da sege
- 916 *coscorrinho*] **B C** coscorrillo
- 917 *que usa*] **B C** nem usa
- 918 *o desperdício*] **B** *ras.* *desperdicio corr.* *esperdicio*; **C** os desperdicios
- 918 *chocolate grosso*] **A** chicote groço
- 931 *esposar-me*] **B C** desposar-me
- 935 *do sobrado a loges*] **B C** de sobrados a lojas

- 939 *Tenham*] B C Tenhão
- 939 *tanto*.] B C tanto. (colérica.)
- 940 *Está, está*] B C Está bem, está
- 942 *Melânia*] B C Melancia
- 948 *Será*] B C Sim
- 948 *Melânia*] B C Melancia
- 950 *É mulher e*] B C a mulher
- 954 *Que tal! Tanta sebice e do cabo nada.*] B C q\que tal tanto subisse, e no cabo nada.
- 955-956 *Cena VI / Arnolfe e os ditos*] B C Sahe Arnolfe.
- 966 *ainda não me*] B C inda me não
- 968 *de*] B C do
- 970 *não é*] B C a
- 975 *estão*] B C ahi estão
- 981-983 *Arnolfe – Que era?*
- Rodrigues – *A respeito de uma pessoa que era... Basta, lá falaremos em casa.*] B C Ø
- 985 *aí*] B C Ø
- 988 *complemento*] B C hū\hum comprim^{to}\comprimento
- 991 *(Eu falo-lhe já em Micaela, isto há de ser.)*] B C Eu fallo-lhe já em Micaella; isto ha de ser.
- 1015 *estou*] B C já estou
- 1024 *já*] B C e já
- 1030 *Olha*] B C Ø
- 1041 *te*] B C Ø
- 1041 *a*] B C Ø
- 1047 *lhe*] B C Ø
- 1055 *a*] B C Ø
- 1057 *Não, não*] B C Não
- 1058 *Com desdém.*] B C o mesmo.
- 1060 *que*] B C o q\que
- 1064 *Hein*] B C Eu
- 1065 *(Partindo.)*] B C Ø
- 1068 *Depois de seres esposa, tu é que hás de mandar.*] B C Depois de tu seres esposa, he quem ha de mandar.
- Micaela – (Isto de ser Senhora, me captiva, e sempre he melhor; mas não posso resolver nada sem o ultimo desengano de Jacinto.)

Arnolfe –

1073 *bom*] **B C** bem

1075 *ou o aviso de*] **B C** o aviso da

1075 *a*] **B C** Ø

1079 *Partindo depois torna.*] **B C** Ø

1081 *Parte.*] **B C** Parte e volta.

1084 *Parte e torna.*] **B C** Ø

1085 *lembra-te...*] **B C** lembra-te. (o mesmo)

1086 *senhor*] **B C** sim

1091-1093 *Casa de Armelindo / Cena I*] **A** Casa de Armelindo / Cena I / Silvestre, *ras* depois Bereante.; **B C** Salla em casa de Armenildo.

Sahe Silveira.

Silveira – Eu a servir, e outros Senhores companheiros divertindo-se: andar, como eu estou pago, vamos fazendo a obrigação. Ah, ahi vem Bariante, este deo os desesseis tostões, e não tenho remédio senão aturallo.

Sahe Bariante.

Bariante – Silveira, este teu amo he insopportavel: venho para esta salla tomar ar, que já estou com a cabeça tonta.

Silveira – Pois q\que tem?

Bariante – Está com o Doutor dos Dicionários, que falla como desesperado, e não deixa que outrem falle.

Silveira – E ainda tem outro costume peor.

Bariante – Peor do que aquelle? Duvido.

Silveira – Quando vem de visita está oito dias, e sempre dizendo aque vem por horas.

Bariante – Não está máo chasco; e fará agora essa galanteria?

Silveira – Parece-me q\que sim.

Bariante – Não me faltará q\que soffrer.

Silveira – A Senhora sua filha está presenciando essas doudices?

Bariante – Não, foi p^a para o jardim, e eu também vou até lá; vê q^{do} quando se desocupa, e vem avisar-me.

Vai-se.

Silveira – Sim, sr\Senhor, vá descansado: parece-me que já he muito por desasseis tostões, mas vá, isto são as crescenças; ah, para aqui vem meu amo, vou avisar a

Bariante.

Vai-se.

1093 *Armelindo com um livro na mão.*] **B C** Sahe Armenildo com hũ\hum livro.

1094 *deixaram*] **B C** deixão

1096 *Abre o livro.*] **B C** Abre o livro, lê e se suspende.

1100-1101 *Cena II / Bereante e o dito*] **A** Scena II/ Bereante; **B C** Sahe Bariante.

1102 *que*] **B C** Ø

1103 *Mostrando-lhe a cadeira.*] **B C** Mostrando-lhe a cadeira, elle se senta.

1104 *(Senta-se.)*] **B C** Ø

- 1105 *Ariosta*] **B C** Aristoia
- 1107 *doação*] **B C** a doação
- 1107 *importa*] **B C** importará
- 1109 (*Chama.*)] **B C** Ø
- 1110-1111 *Cena III / Jacinto e os ditos*] **A** Scena III / Jacinto **B C** Sahe Jacinto.
- 1113 *e...*] **B C** e...sim.
- 1118 *Silvestre*] **B C** Silveira
- 1119-1120 *Bereante – Vossa mercê toma sentido no que lhe digo?*
- Armelindo – Sim. Silvestre. (Chama.)*] **B C** Ø
- 1121-1122 *Cena IV / Silvestre e os ditos*] **A** Scena IV / Silvestre; **B C** Sahe Silveira.
- 1124 *Trazede*] **B C** Traze... as
- 1130 (*Chama.*)] **B C** Ø
- 1133 (*Chama*)] **B C** Ø
- 1134-1135 *Cena V / Rodrigues e os ditos*] **A** Scena V / Rodrigues; **B C** Sahe Rodrigues.
- 1137 *u*] **B C** o
- 1138 *u*] **B C** o
- 1140 *u*] **B C** o
- 1140-1141 *a, e, i, o, u.*] **B C** Ah, sou...
- 1143 *sessenta*] **B C** setenta
- 1145 *a*] **B C** alguma
- 1153 *ou*] **B C** Ø
- 1154 *que*] **B C** he que
- 1155 *inda não as li*] **B C** ainda as não vi
- 1161 *me aparentar*] **B C** aparentar-me
- 1162-1163 *Cena VI / Jacinto, com o roupão, e os ditos*] **A** Scena VI/ Jacinto com o roupão; **B C** Sahe Jacinto com o roupão.
- 1167 *põe-no ali*] **B C** põem ahi
- 1168 *Põe em cima da mesa e vai-se.*] **B C** Jacinto põem o roupão em cima da meza e vai-se.
- 1171-1172 *Cena VII / Silvestre, com as chinelas, e os ditos*] **A** Scena VII / Silvestre com as chinelas; **B C** Sahe Silveira com as chinellas.
- 1177 *à dança, à música*] **B C** a dança, e muzica
- 1181 *se*] **B C** e se
- 1184-1185 *Cena VIII / Rodrigues, com o barrete, e os ditos*] **A** Scena VIII /Rodrigues com o barrete; **B** [ilegível]; **C** Sahe Rodrigues com o barrete.

- 1188 *ponha-o*] **B** *ant. corr.* *ponhao corr.* *ponhao-no*; **C** *ponhão-no*
- 1190 *Cada loco com su tema.*] **B C** *Cada louco com sua teima.*
- 1193 *que*] **B C** Ø
- 1194 *trocadilho*] **B C** *trocadinho*
- 1194 *e*] **C** Ø
- 1195-1196 *Cena IX / Jacinto, com o lenço, e os ditos*] **A** *Scena IX/ Jacinto com o lenço*; **B C** *Sahe Jacinto com o lenço.*
- 1199 *Lembra-lhe-á*] **B C** *Lembra-lhe*
- 1205-1206 *Cena X / Silvestre, com a caixa, e os ditos*] **A** *Scena X/ Silvestre, com a caixa*; **B** [ilegível]; **C** *Sahe Silveira com a caixa.*
- 1208 *Vai buscar-me*] **B** [ilegível]; **C** *Vai-me buscar*
- 1211 *do*] **C** *de*
- 1216-1219 *O mesmo. Bereante aceita como da outra vez, mas com diferente mão, de sorte que estando com as mãos ocupadas fica sorvendo o tabaco alternadamente.*] **B C** *o mesmo, Variante aseita\acceita.*
- 1222-1223 *Oferece e Bereante chega o nariz à caixa e se utiliza.*] **B C** *Bareante toma tabaco com a mão esquerda, e vai sorvendo alternativamente, e sahe Rodrigues com a aria cantando.*
- 1224-1225 *Cena XI / Rodrigues, com uma ária, e os ditos*] **A** *Scena XI / Rodrigo com uma ária*; **B C** Ø
- 1226 *Lará lá lará.*] **B C** *Lá, lerá, lá, &tc.*
- 1230 *ei-la*] **A** *ela*
- 1235 *dizeis*] **B C** *dizey\dizei*
- 1238 *Oferecendo tabaco e Bereante não aceita.*] **B C** *offerece-lhe tabaco, e Variante não quer.*
- 1239 *o*] **B C** Ø
- 1244 *Sai Silvestre e lhe dá o escarrador.*] **B C** *Sahe Silveira com o escarrador.*
- 1245 *Silvestre*] **B C** *Silveira*
- 1247 *meti*] **B C** *meto*
- 1255 *desgraça*] **B C** *graça*
- 1256-1257 *Cena XII / Jacinto e Rodrigues e os ditos*] **A** *Scena XII/ Jacinto e Rodrigues*; **B** [ilegível]; **C** *Sahe Jacinto com o oculo, e Rodrigues com o relógio.*
- 1260 *Põem tudo em cima da mesa.*] **B C** Ø
- 1263 *licença.*] **B C** *licença. (Vai-se.)*
- 1265 *Vão-se.*] **B C** *Vai-se.*
- 1267-1268 *Cena XIII / Bereante e Lésbia e os ditos*] **A** *Scena XIII/ Bereante e Lesbia*; **B C** *Sahe Variante e Lésbia.*

- 1269 *Armelindo*] **B C** Armenildo
- 1270 *contentamento*] **B C** contente
- 1271 *instares*] **B C** obrigares
- 1273-1274 (*Acomoda-te, não deites a perder o meu trabalho. Olha que levas dois socos.*)] **B** [parcialmente ilegível]; **C** Accomoda-te não deites a perder o meu trabalho; olha que levas dois socos?
- 1274 *senhor Armelindo*] **B C** o sr\senhor Armenildo
- 1277-1278 *Cena XIV / Silvestre com o dueto*] **B** [ilegível]; **C** Sahe Silveira com o doeto.
- 1287-1288 *É meio francês, meio italiano: a primeira voz é em italiano e a segunda em francês.*] **B** [ilegível]; **C** É em italiano.
- 1289 *daquelas linguagens*] **B C** daquela linguagem
- 1291 *em*] **B C** Ø
- 1293 *acabemos*] **B C** e acabemos
- 1295 *Armelindo*] **B C** Armenildo
- 1296 *adverti*] **B C** adverte
- 1296 *Dá-lhe o papel.*] **B** [ilegível]; **C** dá o doeto a Lesbia
- 1300 *À parte à filha.*] **B** [ilegível]; **C** Canta Lésbia.
- 1301-1302 *Cantam o dueto, o qual será composto de sorte que tenha todas as circunstâncias que acima se declara.*] **B C** Ø
- 1303 *Bravo.*] **B** [ilegível]; **C** Bravo, brabo.
- 1304 *bem*] **B C** bom
- 1309 *desgostes*] **A** desgosta
- 1309 *Ameaçando-a*] **B C** ameaçando a Lesbia
- 1312 *exprimissem tão bem*] **B** [ilegível]; **C** exprime também
- 1320 *Esposo.*] **B C** Esposa.
- 1330 *Genro*] **B** [ilegível]; **C** E genro
- 1330-1331 (*Tocando no ombro de Lésbia.*)] **B C** Ø
- 1332-1333 *Cena XV / Rodrigues e os ditos*] **A** Cena XV/ Rodrigues; **B C** Sahe Rodrigues alvoroçado.
- 1334 *Muito alvoroçado.*] **B C** Ø
- 1344 *Torna Rodrigues.*] **B** [ilegível]; **C** Sahe Rodrigues alvoroçado.
- 1346 *Que*] **B C** Quem
- 1349 *Ambrósio*] **B C** Ø
- 1352 *Atira*] **B** [ilegível]; **C** Atira-lhe
- 1352 *de sorte*] **B** [ilegível]; **C** Ø

1353 *a fez*] **B** [ilegível]; **C** o faz

1356-1357 *Cena XVI / Silvestre e os ditos*] **A** Scena XVI/ Silvestre; **B** [ilegível]; **C** Sahe Silveira.

1362 *os fez*] **B** [ilegível]; **C** o fez

1362 *avisei*] **B** [ilegível]; **C** avisava

1364 *nosso*] **B** [ilegível]; **C** teu

1366-1367 *Cena XVII / Jacinto e os ditos*] **A** Scena XVII/ Jacinto; **B** **C** Sahe Jacinto.

1370 *que farei?*] **B** [ilegível]; **C** que farei? (*Arremedando-o.*)

1372 (*Apanhando-os.*)] **B** **C** Ø

1376 *Mandou*] **B** **C** Manda-nos

1383-1384 *Cena XVIII / Arnolfe, Zulmira e Micaela e os ditos*] **A** Scena XVIII / Arnolfe, Zulmira e Micaela; **B** [ilegível]; **C** Sahe Arnolfo, Zulmira e Micaela

1387 *Rindo*] **B** [ilegível]; **C** Rindo-se

1388 (*Faz mesura e todos a cortejam.*)] **B** [ilegível]; **C** Ø

1394 *nesta*] **B** [ilegível]; **C** na

1397 *Bereante*] **B** **C** Variante

1398 *Arnolfe*] **B** **C** Arnolfo

1400 *Rindo-se*] **B** **C** Rindo

1404 *Bereante*] **B** [ilegível]; **C** Variante

1410 *Bereante*] **B** [ilegível]; **C** Variante

1410 *não haja*] **B** [ilegível]; **C** haja

1412 *acabai*] **B** [ilegível]; **C** acabais

1413 *Vós*] **B** [ilegível]; **C** E vós

1414 *Zulmira – Não, primo.*] **B** [ilegível]; **C** Ø

1415 *de uma*] **B** [ilegível]; **C** da sua

1425 *Armelindo*] **B** [ilegível]; **C** Armenildo

1428 *algum*] **B** [ilegível]; **C** hum

1429 *ouvisteis*] **B** [ilegível]; **C** ouviste

1430 *ouvisteis*] **B** [ilegível]; **C** ouviste

1434 *dizei*] **B** [ilegível]; **C** ah, dizei

1439 *de*] **B** [ilegível]; **C** do

1441-1442 *favor, porque sendo este o sítio de minha ventura, não sois vós a ventura que aspiro.*] **B** [parcialmente ilegível. O que se consegue ler é idêntico a **C**.] **C** favor, e fazer conhecer-vos que não pertendo coração alheio do meu nascimento: a igualdade dos genios faz perpetuar a paz, esta he o primeiro movel para ser feliz hum consórcio; de mim tendes o desengano, antes que de vós o obtivessse; que tanto podia esperar do

vosso juízo. Achareis em outra Senhora as bellas qualidades, que posão attrahir-vos, o que apeteço porque este he o sítio da minha ventura: não sois vós a ventura que aspiro

1443-1444 *o que*] **B** [ilegível]; **C** quem

1446 *Partindo depois de cortejados.*] **B C** Partindo.

1449 *discurso. E vós*] **B** [ilegível]; **C** discurso: longe, longe de meu peito habitão enganoso: Eu antes queria acabar na indigência os meus dias, que em opulento estado viver sacrificada: porém a obediência, e o seguir a vontade de meu pai, me anima a esta resignação; comprehendo, Senhor que a contrariedade dos genios fez insupportavel o consórcio, porém he quando a esposa quer usar do seu alvedrio, e a elle fazer sugeito o marido; mas quando se arma de prudência para disfarçar-lhe os erros, de constancia para supportar os trabalhos, de virtude, e amor; estou certa de que vem a possuir a tranquillidade á proporção do seu desejo: assim, Senhor Armenildo, nem vos elejo, nem vos despersuado; pois a lei paterna a isto me obriga, e vós

1452 *é o*] **B C** sois vós

1452 *Armelindo*] **B** Armenildo

1454 *casar*] **B** [ilegível]; **C** cazar-se

1462 *o*] **B** [ilegível]; **C** Ø

1464 *respiração.*] **B** [parcialmente ilegível]; **C** respiração.

Zulmira – Meu Tio, suspendei esses debates; eu não pertendo o primo, deixai que elle faça o seu interesse.

Bariante – O eu empenhar-me he...

Lésbia – Meu pai não deis satisfações, vou esperar-vos para o jardim; Senhores, sou sua serva. (Vai-se.)

Bariante – Senhor Armenildo; minha filha obedece aos meus preceitos; lembrai-vos do fidel ou como lhe chamão, e serei vosso sogro.

Armenildo – Pois já lhe desteis palavra? (Armenildo está pensativo, e irresoluto.)

Micaela – (O homem se não he tollo, parece-o: olhem as carinhas que está fazendo.) (à parte.)

1466 *descómodo*] **B** [ilegível]; **C** disgosto

1476 *eu primeiramente*] **B** [ilegível]; **C** eu experimento

1476-1477 *de Bereante*] **B** [ilegível]; **C** do senhor Bariante

1478 *e*] **B C** Ø

1486 *Ouviu*] **B C** Ouvi

1487 *mais*] **B** [ilegível]; **C** Ø

1490 *Bereante*] **B C** Bariante

1492 *perderes*] **B C** perdes

1496 *parece*] **B** *ant. corr.* parece, *corr.* parecem; **C** parecem

1497 *há de*] **B** [ilegível]; **C** hão de

1501 *Armelindo*] **B** [ilegível]; **C** a Armenildo

1505 *enamorada*] **B** [ilegível]; **C** namorada

1509-1510 *Cena XIX / Silvestre e a dita*] **A** Scena XIV / Silvestre e a dita; **B C** Sahe Silveira.

1516 *não se*] **B C** se não

1518 *mui*] **B C** m^{to}\muito

1519 *devedora.*] **B** devedora.

Silveira – He tanto assim que ás vezes estou eu dizendo mesmo comigo, se me resolvesse a casar só com V.m. faria essa asneira, por q sei que he mulher de governo, e presentemente he cousa q aparece pouco; porq não cuidão mais q em ser gallos doudos. Estas peraltas da moda todo o seu desvello he o trazerem o cabelo apolvilhado com poz (não dos amarelos fruto do caruncho, q isso já lá vai) mas de outros cor de café q são m^{to} da m^a estimação: com os canodos em xedra; a sua tarja no meio do topete de redicularias. Seos laços deitados p^a tras ao desporre [?]; tendo de altura o pentiado três palmos e dois de largo: usando de capaxins q lhe dão pelos cotovelos, de roupas arregaçadas, todas guarnecidas de trapajes; com o relógio suspenço por cadeias de aço e com os contrapezos dos ditos: de sapatinho afivelado ao bico do pé a fivela abrilhantada tendo sempre p^a a ocasião dos passeyos hū daquelles chapeos a q eu chamo morrioens de setim crespo, e... ah, ah não falemos (rindo-se) nisso e destas não me fazem conta: quero cousa chã assim como V.m; pois vive hū homem descansado, e livre de afliçoens. Micaela – (Ainda me faltava mais isto q sofrer; outro pertendente ao socairo, eu devo de ser muito bonita!);

C devedora.

Silveira – He tanto assim que ás vezes estou eu dizendo mesmo comigo, se me resolvesse a casar só com V.m faria essa asneira, porque sei que he mulher de governo, e presentemente he cousa que aparece pouco; porque não cuidão mais que em serem gallos doudos. Estas peraltas da moda todo o seu desvelo he andarem á negligé, já com o cabelo de marrafa, já com o roupão á pastora, ou finalmente com ridicularias sem fim, todas ornadas de trapage, e sempre com o relógio suspenso por suas cadeas também da moda, que tudo he táfularia, e... ah, ah não falemos (rindo-se) nisso e destas não me fazem conta: quero cousa chãa assim como V.m; pois vive hum homem descansado, e livre de afflições.

Micaela – (Ainda me faltava mais isto que soffrer; outro pretendente ao socairo, eu devo de ser muito bonita!)

1520 a] **B C** o

1522-1523 *Cena XX/ Rodrigues ao bastidor e os ditos*] **A** Scena XV/ Rodrigues ao bastidor ; **B C** Sahe Rodrigues ao bastidor.

1524 *Micaela. Silvestre.*] **B C** Micaela e Silveira.

1526 *Eu*] **B C** Mas isto, Senhora Micaella, se acaso se resolve, havia de me dar já a resposta, e fazer-se em segredo, por conta de se encurtarem os gastos.

Rodrigues – (O negócio está m^{to}\muito adiantado! Ah, perra.)

Micaela – A resposta de q\que? V.m ainda não me disse nada.

Silveira – Eu já lhe apresentei o meu pensam^{to}\pensamento.

Micaela – Mas não me disse a sua intenção.

Silveira – Pois, Senhora, saberá q\que eu de boamente m^{to} quizera\quizera ser seu marido.

Micaela – Porém V.m não tem sufficientes rendas p^a\para sustentar-me.

Rodrigues – (Não há maior desaforo.)

Silveira – Olá se tenho; eu

1528 *casta*] C cassa

1539-1540 (*Muito colérico.*)] B C (Incolerizado.)

Silveira – Rodrigues, não faças motim, não digas nada q\que somos amigos.

Rodrigues – Amigos, de boa casta: nada, nada, isso são pontos mui delicados.

Silveira – Hoje por mim, à manhã por ti; eu te saberey\saberei recompensar.

Rodrigues – V.m não tem precisão de servir, tem as suas fazendas (com ironia). Em fim isto ha de ser. (Partindo.)

1541-1542 *a perder e conhecerás a minha amizade. Senhora Micaela*] B C a perder, vê q\que to peço e ... (de joelhos).

Rodrigues – Está feito, o agravo é grande, porém maior he a m^a\minha piedade, levante-se dahi, machacaz, e não torne a fazer outra; vá-se da minha presença. (com império.)

Silveira – Fico-te muito obrigado; conhecerás amizade: Senhora Micaela

1551-1552 *Cena XXI / Jacinto, que trará um retrato, e os ditos*] A Scena XVI / Jacinto q trará hum retrato; B C Sahe Jacinto com hũ\hum retrato.

1555 *seu*] B C o seu

1557 *entregue*] B C entrega

1557 *lhe*] B C lho

1565 *trouxeste*] B C trouxestes

1566 *Micaela fica observando o retrato, o aceita, faz mesura*] B C Ø

1567-1568 (*Dá-lhe as cartas.*)] B C Ø

1569 *as*] B C Ø

1573 *comprar.*] B C comprar; e agora ha de entender o homem que eu enganei.

1578-1579 *Cena XXII / Silvestre, ao bastidor, e os ditos*] A Scena XVII / Silvestre ao bastidor ; B C Micaella está observando o retrato. Sahe Silveira ao bastidor.

1580 *ouvir*] B C ver

1585 *depois*] B C Ø

1592 *petrechos*] B petrestos; C aprestos

1592 *o*] C Ø

1595 *a*] C Ø

1598 *com*] B C de

1600 *à*] B C a

1600 *as*] B C Ø

1601 *bilhas*] B C Ø

1602 *pois*] B C porq\porque

1603 *galopins*] A galepios

1603 *a aguardente para*] B aguardente he p^a; C aguardente para

1605 *dias*] **B C** tempos

1606 *ele*] **B C** Ø

1609 *Vai a segui-la e sai Silvestre.*] **B C** Seguindo-a. / Sahe Silveira.

1617 *maior*] **B C** Ø

1618 *os mando*] **B C** mando-as

1623 *te*] **B C** tu te

1624 *é assim*] **B C** assim he

1625 *eu também*] **B C** também eu

1625 *culpas.*] **B C** culpas.

Silveira – Não me incites, olha q\que eu não sou p^a\para graças. (enfadado.)

Rodrigues – Não me provoques; olha q\que eu não estou nada bom (com chibanteria.)

Silveira – (Elle he adoydado\adoidado, e convém conciliar amizade.)

Rodrigues – (Arnolfe prometteo-me q\que Micaella havia ser m^a\minha esposa, não tenho receio.) Senhor Silveira, veremos q^m\quem tem roupa. (partindo.)

Silveira – Senhor Rodrigues, venha cá. Façamos as pazes, amigos, amigos. (querendo abraçar.)

Rodrigues – Nada, uze\use lá dos seus enredos. (partindo.)

Silveira – Com vosse não quero ter histórias.

Rodrigues – Sou hum homem q\que não se troce ahi com qualquer cousa; em perdendo as estribeiras vai tudo com a fortuna; até darei pancadas em mim mesmo e\mesmo...

1626 *Pois*] **B C** Ora

1627 *do melhor*] **B C** bom

1632-1633 *Cena I / Arnolfe*] **B C** Scena I / Salla em casa de Armenildo / Sahe Arnolfo.

1635 *do*] **B C** de

1637 *maior*] **B C** mais

1639-1640 *Chega uma cadeira e senta-se e depois tira a caixa que finge ser de oiro e terá um retrato na tampa.*] **B C** Tira huã\huma caixa q\que terá hũ\hum retrato em cima.

1641 *Fora.*] **B C** Ø

1642 *nesta*] **B C** em tanta

1642 *e*] **B C** Ø

1642 *legado*] **B C** ligada

1643 *(Vendo-a.)*] **B C** Ø

1645 *(Chora.)*] **B C** q\que bella pintura! como está natural! parece q\que o estou vendo! porém já apenas o monum^{to}\monumento te guardará os escarnados ossos! trabalhosa vida! Q^{tas}\Quantas fadigas, q^{tos}\quantos excessos, e a q\que te reduces! Enfim não quero preocupar-me de melancolia; tratarei de arrancar este incentivo da minha tristeza. (guarda a caixa.)

1646-1647 *Cena II / Silvestre e o dito*] **A** Scena XVIII / Silvestre e o dito; **B C** Sahe Silveira.

1650-1651 *Levanta-se depois de alimpar os olhos, resguardando-se de que seja visto de Silvestre.*] **B C** levanta-se alimpando os olhos.

1652 *Bereante*] **B C** Variante

1654 *Bereante*] **B C** Variante

1657 *Muito colérico.*] **B C** Forte.

1661 *cartas*] **B C** as cartas

1661-1662 *Põe os óculos e abre as cartas.*] **B C** Põem os óculos vai abrindo, e lendo.

1663 *agosto*] **B C** novembro

1665 *(Lendo.)*] **B C** Ø

1667 *(Lê.)*] **C** Ø **S**

1670 *(Representa.)*] **C** Ø

1670 *o*] Ø **B C**

1671 *(Lendo.)*] **B C** Ø

1672 *o de ser*] **B** o ter

1675 *haveria*] **B C** havia

1677 *desde a*] **B C** desde

1680 *naquela*] **B C** daquela

1682 *subscrito*] **A** só escrito; **B** subescrito ; **C** sobre-escrito

1685 *(Abre a carta.)*] **B C** Ø

1686 *Aqui estou eu*] **B C** Ah que estou

1686 *Lê*] **B C** Ø

1689 *podereis*] **B C** poderei

1695-1696 *Cena III / Rodrigues e o dito*] **A** Scena XVIX / Rodrigues e o dito; **B C** Sahe Rodrigues.

1697 *ao céu*] **B C** a Deos

1697 *aparece*] **B** [ilegível]; **C** appareceo

1702 *não me*] **B** [ilegível]; **C** me não

1706 *será*] **B** [ilegível]; **C** fará

1708 *Dando-lhe*] **B** [ilegível]; **C** da-lhe

1709 *senhor*] **B C** o Senhor

1710 *ele que*] **B** [ilegível]; **C** ele te

1714 *se gabando-lha*] **B** [ilegível]; **C** segurando-lha

1714-1715 *o teu e o meu*] **B** [ilegível]; **C** o meu

1716 *Eu não gabo*] **B** [ilegível]; **C** não gabe

1724 *me*] **B C** Ø

- 1726-1727 *Quer dar-lhe com a bengala.*] **B** [ilegível]; **C** Quer dar-lhe.
- 1729-1730 *Em seguimento de Rodrigues.*] **B** [ilegível]; **C** Seguindo-o.
- 1732 *e justiça*] **B** [ilegível]; **C** e a justiça
- 1735 *(Passeando.)*] **B** [ilegível]; **C** Ø
- 1737-1738 *e pode*] **B** [ilegível]; **C** pode
- 1739 *de*] **B** [ilegível]; **C** do
- 1740 *Armelindo*] **B** [ilegível]; **C** Armenildo
- 1744-1745 *Cena IV / Micaela e o dito*] **A** Scena XX / Micaella; **B C** Sahe Micaella.
- 1748 *expôs*] **B** *expôs ant. corr. propôs corr.*; **C** propôs
- 1750 *Muito*] **B C** Ø
- 1751 *Esses disfarces*] **B C** Esse desfarce
- 1752 *dá*] **B C** dá cá
- 1753 *Sem ter brio, querendo*] **B C** Sem ter brio, sem ter brio, querendo
- 1756 *Silvestre o*] **B C** Silveira
- 1757 *Silvestre*] **B C** Silveira
- 1762 *E*] **B C** Ø
- 1765 *(Muito colérica.)*] **B C** Ø
- 1766 *objeto*] **C** o objecto
- 1769 *o meu*] **B C** meu
- 1772 *por quem*] **B C** por q\que
- 1773 *Chora.*] **B C** Chorando.
- 1774 *(Também, imitando-a.)*] **B C** Ø
- 1776 *(Bate o pé como exasperada.)*] **B C** Batendo o pé como desesperada.
- 1779 *gosto*] **B C** agrado
- 1780 *ao*] **B C** o
- 1785 *esposinho*] **B C** espozo\esposo
- 1788 *este*] **B C** neste
- 1790 *me*] **B C** Ø
- 1803-1804 *Cena V / Zulmira e a dita*] **A** Scena XXI / Zulmira e a dita; **B C** Sahe Zulmira
- 1806 *buscar-lhe*] **B C** buscar
- 1806 *mau*] **C** má
- 1810 *que*] **B C** Ø
- 1813-1814 *(Este período é todo a observar o retrato.)*] **B C** Ø
- 1815 *o*] **B C** Ø

1818 *não a]* **B C** não

1819 *quem]* **B C** q\que

1837 *Pobre]* **B C** Forte

1845 *eu te]* **B C** Ø

1847 *Decerto]* **B C** De sorte

1849-1850 *Cena VI/ Rodrigues e a dita]* **A** Scena XXII/ Rodrigues e a dita; **B C** Sahe Rodrigues.

1851 *Onde]* **B C** Aonde

1858 *onde]* **B C** aonde

1860 *revista]* **B C** vista

1872 *Zulmira – Não tenho essa curiosidade.]* **B C** Ø

1873 *saiba-o]* **B C** saiba

1873 *pois não quero que]* **B C** não quero q\que ao

1875 *inda]* **B C** ela ainda

1879 *mercê]* **B C** a mercê

1881 *Nada]* **B C** Não

Rodrigues – Sim? Pois, faço-lhe penhora na sua mão de três moedas de ordenados que me deve o tal melquetrefe, pois agora faze-me perciso cobrar todas as minhas dívidas por conta das despesas. E dê-me licença que vou ao recado. Se aparecer por aqui Jacinto, diga-lhe que vá, que eu também vou e fico a sua ordem, minha senhora, como servo e sempre pronto para executar as suas ordens. (Vai-se.)

Zulmira – Vejam quem procurou a louca para esposo. Eu me compadeço e parece-lhe que tem feito uma grande fortuna, mas, ah!, que outra vez me entrego à aplicação de examinar esta cópia.] **B** Rodrigues – Sim? pois faço-lhe pinhora na sua mão de três moedas de ordenados q me deve o tal melquatrefe, pois agora faz-se-me preciso cobrar todas as m^{as} dividas por conta das despesas, e dê-me licença que vou ao recado. Se aparecer por cá Jacinto, diga-lhe q vá, q eu também vou e fico às suas ordens. (Vai-se.)

Zulmira – Vejam q^m procurou a louca p^a esposo. Eu me compadeço e parece-lhe que tem feito hua grande fortuna, mas, ah!, que outra vez me entrego á applicação de examinar esta cópia. [o excerto está circulado uma linha, feita por uma segunda mão]; **C** Ø.

1893 *Observa o retrato sem ver Arnolfe.]* **B C** Observando o retrato

1894-1895 *Cena VII / Arnolfe e a dita]* **A** Scena XXVIII / Arnolfe e a dita; **B C** Sahe Arnolfo.

1896 *já]* Ø **B C**

1897 *Armelindo a divertir-se]* **B C** Armenildo divertindo-se

1899 *estás Zulmira?]* **B C** está Zulmira, sabes...

1900 *desastres]* **B C** desastre

1901 *exercício?)]* **B C** exercício?) (elevada no retrato.)

- 1903 *meu*] **B C** o meu
- 1905-1906 *Vem chegando-se devagar para Zulmira e vê o retrato a seu tempo.*] **B**
Vaise chegando devagar; **C** Vai-se chegando devagar.
- 1907 *este é*] **B C** he esta
- 1909 *de manso*] **B C** devagar
- 1909 *não*] **B C** a não
- 1910 *fez*] **B C** faz
- 1911 *Armelindo*] **B C** Armenildo
- 1914 *o que*] **B C** a que
- 1916-1917 *Tirando o retrato da mão de Zulmira, a qual faz repugnância e ele quanto que o tem o guarda.*] **B C** Tira-lho.
- 1922 *que em*] **B C** em
- 1924 *se*] **B C** te
- 1924 *aos*] **B C** os
- 1927 *(Muito enfadado e vai-se.)*] **B C** Vai-se.
- 1928 *Adverti*] **B C** adverti q\que
- 1928 *levando-me*] levando
- 1929 *Eu me considero louca. Que farei?*] **B C** Ø
- 1930 *Declarar-lhe*] **B C** Declarar-lhe-hei
- 1930 *pejo*] **B C** peito
- 1931 *faça*] **B C** faço
- 1933 *mais*] **B C** Ø
- 1935-1936 *Cena VIII / Micaela e a dita*] **A** Scena XXVIII / Micaella e a dita; **B C**
Sahe Micaella
- 1937 *diz*] **B C** descobre
- 1945 *rufião*] **B C** rafião
- 1946 *e*] **B C** Ø
- 1949 *a mais*] **B C** mais
- 1951 *vai*] **B C** vás
- 1958 *outrem namorado e por*] **B C** outro enamorado? Por
- 1965 *expirando*] **B C** esperando
- 1969-1970 *Cena IX/ Jacinto e a dita*] **A** Scena / Jacinto e a dita; **B C** Sahe Jacinto.
- 1973 *Jacinto a sustém nos braços.*] **B C** Cahe desmaiada e Jacinto a sustenta nos braços.
- 1974 *Que tendes?*] **B C** Ø
- 1976-1977 *me deter*] **B C** determe\deter-me

1979-1980 *Cena X / Rodrigues e os ditos*] **A** Scena / Rodrigues e os ditos; **B C** Sahe Rodrigues.

1991 Jacinto] **B C** Rodrigues

1995-1996 *Cena XI / Rodrigues, que trará um copo de água, e os ditos*] **A** Scena / Rodrigues q trará hum copo de agoa; **B C** Sahe Rodrigues com hũ\hum cópo\copo de agua.

1998 (*Pega no copo e oferece a Zulmira.*)] **B C** (pega no copo.)

1999 *minorar*] **B C** melhorar

2007 *dizei-me*] **B C** dize-me

2009 *expuseste*] **B C** expusestes

2011 *deste*] **B C** destes

2012 *usaste*] **B C** uzastes\usastes

2015 *por a*] **B C** pela

2015 *padeças*] **B C** padeceis

2023 *peço.*] **B C** peço. (dalhe a carta.)

2024 (*Lê.*)] **B C** Ø

2026 *contrariedade*] **B C** contrariedade alguma

2027 *esta*] **B C** essa

2027 *eu*] **B C** Ø

2032 *criaste*] **B C** criastes

2040 *nem*] **B C** e

2050 *lícito*] **B C** justo

2052 *leste*] **B C** lestes

2052 *negaças*] **A** negaces; **B C** negaça

2053 *deixai*] **B C** deixa-me

2059-2060 *Cena XII / Arnolfe e os ditos*] **A** Scena / Arnolfe e os ditos; **B** Sahe Arnolfe; **C** Sahe Arnolfo.

2066 *É... Ah...*] **B C** He... he...Ah...

2067 *é*] **B C** e

2072 *Por que anda pejado?*] **B C** Porq\Porque, anda pejado?

2072 *Não*] **B C** não, não

2078 *me assegura*] **B C** assegurou

2082 *digas*] **B C** digais

2083 *Os dois*] **B C** Ambos

2085 *tudo. Combinei o retrato*] **B** ras. tudo. conheci o retrato *corr.* tudo o acontecido; e o retrato se parece, **C** tudo o acontecido; e o retrato se parece

2086 *Em*] B C e em

2088 *todas evidências idênticas*] B C edenticias

2090 *tio*] B C primo

2091 *Abraça-os.*] B C abração-se.

2093 *o*] B C Ø

2099 *O*] B C De

2099 *me deixa*] B C posso

2100 *esposa*] B C Ø

2103 *Todos*] B C Zulmira

2104 *Vão-se.*] B Arnolfe – Dissimulem, não se fação sabedores a inda desta ventura. (Sahe Armenildo dando o braço a Lésbia e Bariante.)

Bariante – Isto he q me regala, a espoza passeando com o espozo, q diz a isto, Sr. Arnolfe?

Arnolfe – Que lhe faça bom proveito.

Bariante – Coitado, não sabe o q ha de dizer de inveja: isto de dar razões nesta casa está acabado. Não lho disse?

Arnolfe – Eu sou q^m sou, hei de mandar hei de dispor; e a V.m. pô-lo por hũ braço no meio da rua.

Armenildo – Oh! Não hajam bulhas. Vós **** sedes q....

Arnolfe – Cuida em ti, não sejas tollo. **** logo, falaremos. (Vai-se ameaçando a Bariante)

**** – Ora ha desaforo como o daquelle ginja! Pois tenha entendido, q lhe hei de esgadelhar a peruca.

Zulmira – Sr, sede comedido, pois não parece justo vires insultar a gente a sua casa; aqui não tendes domínio, meu primo **** esposo e...

Lésbia – Oh, V.m. repudia e depois arrepende-se: agora já se fazem supérfluos os seus rogos: não he assim, meu espozo?

Armenildo – Eu já lhe disse q por vossa morte e q então poderá*** sua súplica

Bariante – Ouve-o? Quantos desenganos quer? Fora com a gente como é impertinente

Zulmira – ***** mesmo vos fazeis público o desempenho do meu querer eu posso e mando **** tudo a que a isto se opuser despersuadirei ***** desta casa, pois nela só eu tenho domínio

Vai-se.

Bariante – Isto faz-me arrenegar; q dizeis, senhor?

Armenildo – Nada: ha de ser nada.

Lésbia – Não ha de ser nada, mas Zulmira fala como q^m manda no vosso coração

Armenildo – Que [estou] aqui ouvindo? Vai p^a dentro.

Bariante – Quer **** tudo ***** dos: mal *****!

Jacinto – Eu ***** esperando (?) ***** amo. ***** He do seu agrado***** prazer (?) me recebei.

Bariante – Este Peraltinha dá muitas regras: Genro *** criados hão de ser como os gatos: gato miador nunca delle bom caçador.

Armenildo – Isso não vale nada.

**** – Mas, genro, dize-me, p^a q mandaste chamar o Tabellião?

**** – Eu! ora: Para q havia de mandar chamar esse pastel? Ora q sei eu ?

**** – Serão algumas ideias de Arnolfe?

Armenildo – Não ha de ser nada.

**** – Agora bom q **** examinar o q se***** zer: ele fala m^{to}; em fim não haja aqui alguma embrulhada.

Armenildo – Não há de ser nada; q sei, vás ouvir uma Aria q....

Lésbia – Bem sabeis q sou tentadissima por essa prenda.

Bariante – Em q^{to} ficais com a cantarola, vou dentro examinar estas cousas q me [estão] dando cuidado; mas ahi vem Rodrigues; anda cá, Rodrigues.

Sahe Rodrigues.

Rodrigues – Senhor, q manda?

**** – Dize-me: que está fazendo lá dentro o Tabellião?

Rodrigues – Aquelle Tabellião que lá está dentro vale por dois homens

**** – ***** lá fá. (Mostrando ***** a Lésbia.)

****. Explica-te.

Porq Tabellião *****

***. E que está fazendo?

Rodrigues – Inventariando os móveis da casa:***** d *****; revolvendo q^{tos} papéis ***, dentro um espalhafato de fora *****: Dê-me licença q vou levar toda a***** tomar a rol.

Vai-se.

Bariante – Genro, ânimo, logo q vos *****- ** sua na embarcação ***a que o querem*** tt*** [f.55] a pique.

Armenildo – Oh! Não ha de ser nada, mas olhai: aqui principiam os **** em: q tal!

Bariante – Genro, deixai-vos agora disso; olhai que a vossa fazenda anda por mãos alheias.

Armenildo – Isso q tem? Quererá dar-me contas meu tio do seu governo, pois vê q já estou em outro estado.

Bariante – Mas sem vos chamarem e presenciareis o inventário... Genro, isto não me cheira bem.

Armenildo – Oh, não ha de ser nada: mas vede a resposta das *****; não vem a tempo q ...

(Sahe o Tabellião, e Rodrigues com preparos de escrever)

Rodrigues – Veja esta salla forrada de panos da Flandres e

Tabelião – Espera homem, dize devagar, forrada de panos da Flandres (escrevendo)

Bariante – Ah senhor dos dois officios; o q he isto?

Tabelião – Isto he ver e escrever.

Armenildo – E q^m manda a vinda a esta diligência?

Tabelião – Fallaremos mais devagar, pois agora não posso perder tempo: q^{tas} cadeiras há nesta salla?

Rodrigues – Doze e hũ canapé q está em casa do entalhador a consertar.

Tabelião – Bem: hua dúzia de cadeiras. (escrevendo)

Lésbia – Espozo, bem fora q individuasseis o motivo.

Armenildo – Sim, hei de examinar, mas tenho tanta cousa q fazer.

Tabelião – Que há mais?

Rodrigues – Huma banca de nogueira coberta de hum pano de Damasco.

Bariante – Mas, senhor, como é isso, meu Genro q he dono da casa não ha de saber o motivo, porq V.m. anda fazendo estes despropósitos?

Tabelião – Que mais?

Rodrigues – Dois cateres de louça da China.

Tabelião – Deixemos os cates p^a depois. Pega no tinteiro e anda.

Vai-se.

Bariante – Ouves, homem, o q te digo? (a Rodrigues)

Rodrigues – Falle, falle depressa.

Bariante – Não me dirás o q he isto?

Rodrigues – Isto he a fazer o rol da roupa.

Vai-se.

Bariante – Forte velhaco de moço! Não; podeis gabar-vos, meu genro, q não tendes sequer hũ criado q não seja patife.

Armenildo – Em tudo agora se ha de pôr emenda: deixai estar. Mas ouvi esta ária....

Bariante Agora não, eu vou indagar o fim destas arengas.

Vai-se.

Armenildo – Vosso pai dá-lhe abalo huas cousas q... Parece-lhe a elle q eu não hei de cuidar nisto? Que tudo há de ir pella água abaixo? Está m^{to} enganado. Não pode ser já. Em hũ ora não se pode fazer tudo. Ora ouvi... (Canta e vai-se.)

Lésbia – E q esteja eu sacrificada por obediência a acceitar as Nupcias de Armenildo! Hum homem cheio de irregularidades e propenso à loucura! Mas devo conformar-me com a vontade do Ceo. Confesso q a teima de me quererem desviar deste consórcio, mais me anima a abraçá-lo pois o timbre m^{tas} vezes sucede ser origem de se fazer amado hum objecto aborrecido, em fim cheguei ao último extremo de contrafazer o meu génio e esqueço-me de Jacinto: se todas assim praticassem attendendo ao seu nascimento, não se veria no mundo tantas desigualdades.

2107 *Zulmira e Micaela*] **B C** Salla em casa de Armenildo / Sahe Zulmira e Micaella.

2116 *logo verá, logo*] **B C** logo o verá

2124 *Vai-se com muito desdém.*] **B C** Vai-se com desdém.

2126 *Armellino*] **C** Armenildo

2128-2129 *Cena II / Armellino e a dita*] **B** Sahe Armellino; **C** Sahe Armenildo.

2130 *chamarem-me*] **B C** chamar-me

2132 *Partindo já para outra parte vê a Zulmira.*] **B** Vai a partir e vê Zulmira; **C** Vai a partir.

2134 *Mesura*] **B C** Ø

2138-2139 *Cena III / Bereante e os ditos*] **B C** Sahe Bariante.

2143 *palavra*] **B C** nada

2153 *(Parte e depois suspende.)*] **B C** Ø

2162 *sim*] **B C** assim

2163 *Partindo para outra parte e Bereante o agarra e vai levando pelo braço para dentro.*] **B C** Partindo Bereante o agarra e vai levando-o para dentro.

2168 *Vai-se com Armellino.*] **B C** Vai-se.

2169 *Bereante*] **B C** Bariante

2169 *Armellino*] **B C** Armenildo

2170 *escrivão*] **B C** tabellião

- 2171-2172 *Cena IV / Rodrigues e o tabelião*] **B C** Sahe o Tabellião, e Rodrigues.
- 2175 *Grande*] **B C** que
- 2181 *boas*] **B C** duas
- 2186 *trezentos*] **B C** trinta
- 2204 *Vamos*] **C** Ø
- 2204 *moldura ao*] **B C** pintura a um
- 2206 *que*] **C** se
- 2207 *Chega-se ao bastidor onde está Zulmira. Esta sai.*] **B C** Ø
- 2209 *outrem.*] **B C** outrem. (Sahe Zulmira.)
- 2210 *Quem*] **B C** Que
- 2215 *numa*] **B C** em hua\huma
- 2222-2221 *Tira a bolsa.*] **B C** da-lhe dinheiro da bolça\bolsa.
- 2224 *tivera na minha mão*] **B C** tivesse na mão
- 2230-2231 *Cena V/ Jacinto e a dita*] **B C** Sahe Jacinto.
- 2239 *embaraçava*] **B C** embaraça
- 2240 *lei*] **B C** luz
- 2243 *viverei*] **B** vivirey; **C** vivireis
- 2245-2246 *Cena VI / Arnolfe e os ditos*] **B C** Sahe Arnolfe.
- 2249 *amor e ah*] **B C** amor... ah
- 2249 *muito*] **B C** Ø
- 2250 *porta*] **B C** parte
- 2255 *sair*] **B C** vir
- 2257 *Vai-se para a outra porta de cima.*] **B C** Vai-se.
- 2258 *já a*] **B C** já
- 2261 *tem*] **B C** tivera
- 2262 *Retira-se aos pulos.*] **B C** Vai-se.
- 2263-2265 *Cena VII / Vista de sala magnificamente adereçada estará o Tabelião, Armelindo, Bereante e Lésbia e logo Arnolfe*] **B** [parcialmente ilegível]; **C** Scena II / Salla em casa de Armenildo magnificam^{te}\magnificamente ornada: Estará o Tabellião sentado a huma meza, e Armenildo, Bariante, e Lesbia sentados das bandas, ficando o Tabellião no meio.
- 2266 *dê*] **B C** dai
- 2271 *que*] **B C** Ø
- 2279 *Verone*] **B C** Varone
- 2281 *Lêde*] **B C** São
- 2282 *deixe*] **B C** deixai

- 2289 *Armelindo*] **B C** Armenildo
- 2291 *Leia, senhor,*] **B** He a s^r; **C** He a Senhora
- 2291 *vontade*] **B** [ilegível]; **C** fome
- 2299 *de*] **B C** do
- 2301 *Isso*] **B C** Isto
- 2302 *e*] **B C** Ø
- 2306 *Armelindo*] **B C** Armenildo
- 2309 *Suspende,*] **B C** Suspende, filha,
- 2309 *(a Lésbia)*] **B C** Ø
- 2309 *assim*] **B C** é isso
- 2310 *é isso*] **B C** assim
- 2312 *a*] **B** Ø; **C** o
- 2312 *o*] **B C** Ø
- 2314 *Dá a carta a Armelindo, o qual logo a lê e Bereante alternadamente.*] **B C** Dá Arnolfê huã\humã carta a Armenildo, e Bariante a lê juntam^{te}\juntamente.
- 2315 *e*] **B C** Ø
- 2317 *Lê.*] **B C** Lendo.
- 2318 *haveria*] **B C** havia
- 2319 *Lê*] **B C** Ø
- 2320 *O*] **B C** Ø
- 2324 *me*] **B C** Ø
- 2325 *subscrito*] **B C** sobrescrito
- 2325 *e*] **B C** Ø
- 2326 *deixai-vos de*] **B C** deixemos
- 2329 *mal*] **B C** má
- 2331 *Dá-lhe o papel.*] **B C** dá-lho.
- 2332 *Verone*] **B C** Varone
- 2338 *isto*] **B C** isso
- 2340 *de tantas*] **B C** destas
- 2345-2346 *Faz sinal ao Tabelaão para que parte está Jacinto, este o vai buscar.*] **B C** O Tabllião se levanta, e tras Jacinto.
- 2347-2348 *Cena VIII / Jacinto e os ditos*] **B C** Ø
- 2353 *da*] **B** [ilegível]; **C** de
- 2356 *sua*] **B** [ilegível]; **C** vossa
- 2359 *para*] **B C** de

- 2362 *não me*] **B C** me não
- 2367 *ficareis*] **B** [ilegível]; **C** ficares
- 2368 *útil*] **B C** preciso
- 2372 *Bereante*] **B C** Variante
- 2374 *sessenta*] **B C** setenta
- 2375 *Senhor*] **B C** Sim
- 2376 *Chega ao bastidor e sai com Zulmira.*] **B** [ilegível]; **C** chega ao bastidor: sahe Zulmira
- 2377-2378 *Cena IX / Zulmira e dos ditos*] **B C** Ø
- 2380 *recebe*] **B** recebey; **C** recebei
- 2381 *Bereante*] **B C** Variante
- 2388 *Armelindo*] **B** [ilegível]; **C** Armenildo
- 2389 *e*] **B** [ilegível]; **C** Ø
- 2390 *sessenta*] **B C** setenta
- 2392 *gritar*] **B C** grita
- 2393 *estes desaforos*] **B** [ilegível]; **C** este desaforo
- 2398 *ter cuidado*] **B** [parcialmente ilegível]; **C** cuidar
- 2399 *se ria*] **B C** seria
- 2401 *a que*] **B C** Ø
- 2402 *Armelindo*] **B C** Armenildo
- 2403 *o*] **B C** que o
- 2404 *dominando*] **B C** domina o
- 2405 *Entendam*] **B C** Acreditem
- 2406 *numa*] **B C** em uma
- 2413 *Armelindo sessenta*] **B** [parcialmente ilegível]; **C** Armenildo setenta
- 2414 *da*] **B C** do
- 2416 *o*] **B C** Ø
- 2423 *é*] **B C** Ø
- 2427 *o*] **B C** Ø
- 2427 *que*] **B C** que eu
- 2429 *Abraçam-se*] **B** abração-se; **C** abraça se.
- 2430 *recebei*] **B C** recebei-a
- 2444 *meu*] **B C** m^{to} muito meu
- 2444 *e fiz*] **B C** faço
- 2453 *Onde está*] **B C** Aonde assiste

2454 *Ei-la*] **B C** Ela

2454 *passé*] **B C** Ø

2457 *quero*] **B** [ilegível]; **C** queres

2468 *Bereante*] **B** [ilegível]; **C** Variante

2468-2469 *as discórdias de minha cunhada*] **B** [ilegível]; **C** Ø

2470 *preenche o vão da nossa insuficiência*] **C** Ø

2475 *espectadores*] **B C** Senhores

2478 *aplauso*] **B C** agrado

Fim] **B** Fim / Imprimase e volta a conferir. Meza 28 de Maio 1783/ [assinatura]
[assinatura] Paiva

CONCLUSÃO

Na segunda metade do século XVIII, período de atividade profissional de Paula, operou-se uma mudança de paradigma no estatuto social dos comediantes e em toda a dinâmica teatral. De atividade moralmente questionável, passou a ser considerada «escola onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor da pátria, do valor, do zelo, da fidelidade com que devem servir os seus soberanos» (AA.VV, 1771). Para isso muito contribuíram os estatutos ideados pela Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos, que instituíram a nível profissional o estatuto do ator e estabeleceram regras para o funcionamento dos teatros públicos. Os Estatutos por si só não erradicaram o estigma social associado aos intérpretes teatrais, mas, tendo o peso de um parecer régio sobre os mesmos, mesmo depois de deixarem de ter aplicabilidade, continuaram a ser invocados em defesa do teatro e dos seus intervenientes. Desta forma, a carga pejorativa que recaía sobre os cómicos esbateu-se e permitiu que toda a atividade teatral se repercutisse e se imiscuísse na dinâmica da cidade. O evento teatral suscitou a criação de novas regras na própria sociedade, nomeadamente relativas ao estacionamento de seges às portas dos teatros, regras de prioridades entre veículos³⁹⁰ e obrigações relativas à iluminação pública nas zonas dos teatros³⁹¹. Teve também influência nas licenças atribuídas para casas de jogos e de bebidas, que se valiam das horas de final dos espetáculos para manter abertos os estabelecimentos³⁹².

António José de Paula participou nesta mudança, tendo dedicado toda a sua vida ao teatro, a sua obra fez parte da sociedade portuguesa, especialmente a lisboeta, do séc. XVIII, que ao longo de mais de 40 anos assistiu, quase ininterruptamente, a espetáculos para os quais ele contribuiu como ator, autor ou empresário. Tendo em conta que durante os anos em que foi empresário havia, em Lisboa, vários teatros públicos abertos com apresentações regulares (o teatro do Bairro Alto, da Graça, Condes, São Carlos e, talvez, Belém), tendo raras vezes coexistido mais de dois ou três teatros abertos em simultâneo, podemos dizer que Paula foi responsável por uma grande fatia do teatro nacional apresentado na capital.

³⁹⁰ IGP, lv.195, ff.17v-18.

³⁹¹ IGP, lv.195, f.24

³⁹² A partir do livro 196 da Intendência Geral da Polícia há registo de vários pedidos para abertura deste tipo de estabelecimentos.

Apesar de todas as pesquisas realizadas e de todo o material apresentado sobre a sua atividade, continuamos a ignorar onde nasceu, quem foram os seus pais, se era mulato ou não, quando iniciou a atividade e quantos anos viveu. Terá tido acesso a uma boa educação, pois traduziu do francês, espanhol e italiano, e também terá possuído ou frequentado uma boa biblioteca, pois as suas peças de fundo histórico são bem fundamentadas, com recurso outras fontes bibliográficas, além de fazer referências a autores nacionais e estrangeiros nas suas obras. O retrato que nos é desenhado por todos os elementos congregados é de um homem dedicado ao teatro, que terá desejado obter algum estatuto intelectual e ser aplaudido pelos seus pares e que fez parte de círculos culturais onde contactou com Bocage, o Morgado de Setúbal, Manuel de Sousa Magalhães e «Lucinda», entre outros. Contudo, dos prólogos da *Coleção* entende-se que durante a sua vida nem sempre teve o seu mérito reconhecido, tendo sido desacreditado por alguns.

Sobre a sua vida familiar nada se sabe, a não ser a sua relação com Manuel Batista de Paula, junto de quem terá ocupado o lugar de figura paternal. Sobre os seus «amores» apontamos unicamente para Madalena de São João, a única mulher, além de «Lucinda», que se cruza no seu percurso, ainda que não seja possível provar uma ligação entre ambos.

Deve ter morrido de idade avançada, possivelmente de alguma maleita crónica³⁹³ que se acentuaria nos últimos anos de vida e que o terá motivado a passar a empresa para Manuel Batista e a redigir o testamento três meses antes da sua morte.

Nos últimos anos de vida viveu na companhia de um criado galego, que o acompanhou até ao fim.

Pelo que deixam transparecer os documentos, Paula, a nível profissional, deveria ser uma pessoa de bom trato: não se conhecem queixas dos atores, ou de outras pessoas do meio teatral, contra ele, como sucedeu com tantos outros empresários da época. Pelo contrário, por duas vezes acolheu atores de outras companhias que não tinham local onde trabalhar. Excetuando o conflito com os empresários do Teatro S. Carlos a propósito da representação da tragédia *Frederico II* em 1793 e o soneto jocoso de Bocage não se conhecem outras notícias que apresentem divergências com Paula.

Desde os anos 60 de setecentos há uma vontade sentida por alguns empresários de obter o monopólio da atividade teatral: primeiro com Bruno José Vale, e depois com

³⁹³ No contrato para o teatro do Funchal (*ADL 4), Paula pede que em caso de maleita seja transportado de cadeirinha para o teatro, o que pode pressupor a existência de uma situação recorrente.

António Lodi e André Lensi. Paula, ao que parece, manteve-se fora destas intrigas empresariais e conseguiu, por vezes com dificuldade, ter a sua companhia, o seu teatro e os seus espetáculos. Penso que o seu sucesso deveria resultar de uma boa capacidade de adaptação e de relacionamentos com pessoas bem posicionadas socialmente: os elogios dramáticos, a frequência dos salões literários dariam azo a esses contactos.

A obra teatral de Paula é vasta e fez parte do repertório nacional desde os anos 70 até depois da sua morte, pois alguns dos seus textos foram levados ao palco postumamente pela mão de Manuel Batista. As obras elencadas neste trabalho apenas permitem dar uma pálida ideia da sua produção enquanto autor e tradutor, pois as pesquisas sugerem que existiram muitas outras peças, agora perdidas ou sem o seu nome associado. A transcrição e edição dos dois volumes da *Coleção* pretende dar a conhecer aos leitores de hoje parte da sua obra, cingindo-se a alguns dos textos que Paula escolheu e redigiu para o representarem enquanto autor perante um público letrado. A edição das suas obras hoje é uma mais-valia para o conhecimento da obra de Paula e do teatro em Portugal. Ao apresentar parte da sua obra quisemos dar a conhecer o autor e o seu contexto de produção. Poder-se-á olhar a obra como objeto unicamente literário, mas neste caso pretendeu-se entendê-la como instrumento de trabalho que efetivamente foi, porque o teatro é mais que o texto, mais que os dramaturgos, encenadores e atores, é uma manifestação da sociedade, em todas as suas vertentes: sociais, económicas, legais e, claro, artísticas. O texto dramático *per si* não nos conta a história do Teatro. É necessário recorrer a outros documentos para compreender toda a atividade teatral que a eles subjaz. Os contratos, os relatórios de contas, as notícias no sistema judicial, as leis enformam e conformam-se com a atividade teatral. Através deles podemos conhecer factos e, por vezes, adivinhar realidades.

Assim, neste percurso teatral que foi possível construir sobre António José de Paula, aparece-nos um homem que progrediu no mundo teatral, de ator a empresário, que nos apresenta simultaneamente uma versão idílica do teatro (no poema por ele recitado e composto por Bocage) e uma gestão prática da sua empresa. Iniciou-se no Teatro do Bairro Alto, por volta de 1763, tendo depois trabalhado como ator e também empresário no Teatro do Salitre, Teatro de São Carlos e, no final da sua vida, Teatro da Rua dos Condes. Apresentou-se também no Porto, no Teatro do Funchal e no Brasil, no Rio de Janeiro, Baía e Recife. Neste trajeto fez incursões no mundo das letras, onde escreveu comédias e tragédias, e outros géneros literários.

Até agora a História do Teatro em Portugal no séc. XVIII fez-se sem António José de Paula: outros autores, outras peças, outros teatros e outras vedetas moveram investigadores e historiadores e encheram páginas que preservaram a efemeridade do espetáculo na eternidade da palavra escrita. Com este estudo pretendeu-se juntar mais um nome ao conjunto de pessoas a ser evocado na História do Teatro e contribuir para o conhecimento da prática teatral da época através de um homem que sempre teve o teatro como principal atividade da sua vida e que conseguiu, superando leis, restrições, dificuldades, modas, temperamentos, acusações e conluios, proporcionar teatro ao seu público. Hoje poderá ser apenas mais um nome, mas no seu tempo foi uma parte fundamental da vida cultural lisboeta e portuguesa. Sem ele, de certeza que não tinha sido a mesma coisa.

APÊNDICES

1. Cronologia biográfica de António José de Paula

DATA	FUNÇÃO/ TEATRO	DESCRIÇÃO	FONTE
1763-03-12	ator/ TBA	Contrato de João Gomes Varela e Cômicos, entre eles Paula. Paula recebe 1\$200 réis/récita e tem casas pagas no Palácio do Conde de Soure.	Livro de notas do 6º Cartório Notarial de Lisboa, lv.22, ff. 69-71. *ADL 1
1764-04-10	ator/ TBA	Sociedade entre os empresários dos dois teatros, onde está discriminado o elenco de cada um dos teatros, sendo Paula do elenco do TBA, ganhando 1\$200 réis/récita.	Livro de notas do 6º Cartório Notarial de Lisboa, lv.26, ff.69v-70v. *ADL 3
1765	ator/ TBA	Pagamento de renda, mencionado como António José de Pádua e «António, o mulato, cómico», respetivamente	Décimas da Cidade de Lisboa, Livro dos Arruamentos da Freguesia das Mercês, 1765, ff.34 e 68
1765	ator/ TBA	Pagamento de renda, mencionado como António José de Pádua	Décimas da Cidade de Lisboa, Livro dos Maneios da Freguesia das Mercês, 1765, f. 52v
1766	ator/ TBA	Pagamento de renda, mencionado como António José de Pádua	Décimas da Cidade, Livro dos Maneios da Freguesia das Mercês, 1766, f. 49
1767	ator/ TBA	Pagamento de renda, mencionado como António José de Pádua	Décimas da Cidade, Livro dos Maneios da Freguesia das Mercês, 1767, f. 46v
1767-04-19 a 1768-02-16	ator/ TBA	Registos de pagamento a António José de Paula, da Páscoa de 1767 ao Entrudo de 1768, no valor de 10\$000/mês, contabilizando 10 meses.	Contas do Teatro do Bairro Alto, ff. 25v, 41, 50, 59, 68, 77, 86, 95, 102 e 112.
1768	ator/ TBA	Pagamento de renda, mencionado como António José de Pádua	Décimas da Cidade, Livro dos Maneios da Freguesia das Mercês, 1768, f. 44v
1768	ator/ TBA	Representa a personagem de «Valério, amante de Lauriana» no espetáculo <i>Tartufo</i> .	Molière. (1768). <i>Tartufo ou O hipócrita</i> . Lisboa: Of. José da Silva Nazaré
1769	ator/ TBA	Pagamento de renda, mencionado como António José de Pádua	Décimas da Cidade, Livro dos Maneios da Freguesia das Mercês, 1769, f. 40v
1769-03-26 a 1770-02-27	ator/ TBA	Registos de pagamento a António José de Paula, da Páscoa de 1769 ao Entrudo de 1770, no valor de 7\$270, contabilizando 11 meses.	Contas do Teatro do Bairro Alto, ff. 135v, 138,148, 157, 166, 175, 185, 194, 204, 213, 223 e 233.
1769-03-26 a 1770-02-27	ator/ TBA	Registos de pagamento de casas a António José de Paula no valor de 20\$000 ano.	Contas do Teatro do Bairro Alto, ff. 245v, 247v e 251.
1769-05-22	autor	Registo do despacho para o censor de <i>Os extravagantes</i> .	ANTT/ RMC, lv. 3, fl. 185. *RMC 1

1769-05-22	autor	Registo do despacho para o censor de <i>Os extravagantes</i> , com registo de supressão.	ANTT/ RMC, lv. 4, fl.168. *RMC 2
1769-07-20	autor	Registo de entrada da comédia <i>Lances de valor e zelos</i> e descarga de volta.	ANTT/ RMC, lv. 11, f. 102v. *RMC 3
1769-07-20	autor	Registo do despacho para o censor da comédia <i>Lances de valor e zelos</i> com registo de regresso.	ANTT/ RMC, lv. 4, f. 157. *RMC 4
1769-08-01	autor	Parecer negativo sobre a impressão da comédia <i>Lances de valor e zelos ou As gémeas mais valerosas</i> .	ANTT/ RMC, cx. 5, nº 98 – 2. *RMC 5
1769-08-25	autor	Registo de entrada da comédia <i>O pai confundido</i> e descarga de volta.	ANTT/ RMC, lv. 11, f. 106v. *RMC 6
1769-08-25	autor	Registo do despacho para o censor da comédia <i>O pai confundido</i> , com registo de regresso.	ANTT/ RMC, lv. 4, f. 162. *RMC 7
1769-08-31	autor	Parecer desfavorável para a impressão da comédia <i>O pai confundido</i> .	ANTT/ RMC, cx. 5, nº 109 – 1. *RMC 8
1769-10-09	autor	Registo de entrada da comédia <i>A italiana em Lisboa</i> e descarga de volta.	ANTT/ RMC, lv. 11, f. 11v. *RMC 9
1769-10-09	autor	Registo do despacho para o censor da comédia <i>A italiana em Lisboa</i> com registo de regresso.	ANTT/ RMC, lv. 4, f. 176v. *RMC 10
1769-10-12	autor	Parecer desfavorável para a impressão da comédia <i>A Italiana em Lisboa</i> .	ANTT/ RMC, cx. 5, nº 98 – 2. *RMC 11
1769-12-25 a 1770-06-23	ator	Registos de pagamento de casas a António José de Paula do Natal de 1769 ao S. João de 1770, no valor de 10\$000.	Contas do Teatro do Teatro do Bairro Alto, f. 301
1770-04-15	ator/ TBA	Registos de pagamento a António José de Paula de 15 de abril a 30 de Junho, recebe 25\$000	Contas do Teatro do Teatro do Bairro Alto, f. 271
1770-06	autor/ TBA	Registos de despesas com a comédia o <i>Vilão enfatuado</i> de António José de Paula	Contas do Teatro do Teatro do Bairro Alto, f. 292v
1771? 1775?	ator/ Teatro da Graça	Recibo de Eugénio Gonçalo Nogueira por cópias de árias para António José de Paula.	Sousa Bastos, 1898, p. 690-691.
1771-03-11	autor	Requerimento para obtenção de licença de representação da comédia <i>A Terceira parte de D. João de Espina</i> , com despacho para o censor.	ANTT/ RMC, cx. 19, doc. 18. *RMC 12
1771-03-11	autor	Registo de entrada da comédia <i>Terceira Parte de D. João de Espina</i> e descarga de volta.	ANTT/ RMC, lv. 11, f. 152. *RMC 13
1771-03-11	autor	Registo do despacho para o censor da terceira parte da comédia de <i>D. João de Espina</i> com registo de regresso	ANTT/ RMC, lv. 4, f. 265v. *RMC 14
1771-03-18	autor	Parecer favorável à concessão de licença para a representação da comédia <i>Terceira Parte de D. João de Espina</i> .	ANTT/ RMC, cx. 7, nº 24. *RMC 15
1772-08	ator / TBA	Recibo de António José de Paula, no valor de 20\$000 réis, correspondente ao salário do mês de agosto.	Contas dos Teatros Públicos da Corte, " Folha dos ordenados dos Cômicos Portugueses do mês de Agosto de 1772." (s.p.)
1772-12-06	autor / TBA	Recibo de António José de Paula, no valor de 12\$000 réis, correspondente a 6 récitas da tragicomédia <i>D. Afonso de Albuquerque em Goa</i> .	Sousa Bastos, 1898, p. 722. *FS 1

1774-02-15	autor / TBA	Recibo de António José de Paula, no valor de 40\$000 réis, correspondente a 20 récitas da comédia <i>D. João de Espina</i> .	Sousa Bastos, 1898, p. 722. *FS 2
1774-03-14	autor / TBA	Requerimento para obtenção de licença de representação, no Teatro do Bairro Alto, da comédia <i>A dama bizarra</i> , de Goldoni.	ANTT/ RMC, cx. 21, doc. 9. *RMC 22
1774-03-14	autor / TBA	Registo do despacho para o censor da comédia <i>A dama bizarra</i> .	ANTT/ RMC, lv. 5, f. 151v. *RMC 23
1774-03-14	autor / TBA	Requerimento para obtenção de licença de representação da comédia <i>O rico insidiado</i> , com despacho para o censor.	ANTT/ RMC, cx. 21, doc. 8. *RMC 24
1774-03-14	autor / TBA	Registo do despacho para o censor da comédia <i>O velho insidiado</i> .	ANTT/ RMC, lv. 5, f. 151v. *RMC 25
1774-03-17	autor / TBA	Requerimento para obtenção de licença de representação, no Teatro do Bairro Alto, da comédia <i>Tamerlão na Pérsia</i> .	ANTT/ RMC, cx. 21, doc. 10. *RMC 26
1774-04-24	autor / TBA	Registo do despacho para o censor da comédia <i>Tamerlão em Pérsia</i> .	ANTT/ RMC, lv.5, f. 152. *RMC 27
1774-04-14	autor / TBA	Requerimento para obtenção de licença de representação, no Teatro do Bairro Alto, da comédia <i>Os peraltas mascarados em Almada</i> .	ANTT/ RMC, cx. 21, doc. 12. *RMC 28
1774-04-14	autor / TBA	Registo do despacho para o censor da comédia <i>Os peraltas mascarados em Almada</i> .	ANTT/ RMC, lv.5, f. 153. *RMC 29
1774-05-16	autor / TBA	Requerimento para obtenção de licença de representação, no Teatro do Bairro Alto, da tragédia <i>O órfão da China</i> , com despacho para o censor.	ANTT/ RMC, cx. 21, doc. 13. *RMC 30
1774-05-16	autor	Registo do despacho para o censor da tragédia <i>O órfão da China</i>	ANTT/ RMC, lv.5, f. 155v. *RMC 31
1774-05-26	autor	Requerimento para obtenção de licença de impressão da farsa <i>Casa de Gonçalo</i> , com despacho para o censor.	ANTT/ RMC, cx.21, doc. 14. *RMC 32
1774-05-26	autor	Registo do despacho para o censor da farsa <i>Casa de Gonçalo</i> .	ANTT/ RMC, lv.5, f. 157. *RMC 33
1774-05-26	autor	Requerimento para obtenção de licença de impressão da farsa <i>Casa de gulosos e perdulários por vício</i> .	ANTT/ RMC, cx.21, doc. 11. *RMC 34
1774-06-03	autor	Registo do despacho para o censor da comédia <i>Casa de gulosos</i> .	ANTT/ RMC, lv.5, f. 157. *RMC 35
1774-07-25	autor/ TBA	Recibo de António José de Paula, no valor de 22\$000 réis, correspondente a 8 récitas da comédia <i>Dama Bizarra</i> e 3 da <i>Os Peraltas mascarados em Almada</i> .	Sousa Bastos, 1898, p. 722. *FS 3
1774-08-11	autor/ TBA	Requerimento para obtenção de licença de representação, no Teatro do Bairro Alto, da comédia <i>O trapaceiro</i> , com despacho para o censor.	ANTT/ RMC, cx.21, doc. 15. *RMC 36
1774-08-11	autor	Registo do despacho para o censor da comédia <i>O trapaceiro</i> .	ANTT/ RMC, lv.5, f. 167. *RMC 37
1774-10-06	autor/ TBA	Requerimento para obtenção de licença de representação da comédia <i>Não se vence a natureza</i> , com despacho para o censor.	ANTT/ RMC, cx.21, doc. 16. *RMC 38
1774-10-06	autor/ TBA	Registo do despacho para o censor da comédia <i>Não se vence a natureza</i> .	ANTT/ RMC, lv.5, f. 179v. *RMC 39

1775-02-16	autor	Requerimento para obtenção de licença para representação de um drama.	ANTT/ RMC, cx.22, doc. 9. *RMC 40
1775-02-16	autor	Registo do despacho para o censor da comédia <i>Adriano em Roma</i> .	ANTT/ RMC, lv.5, f. 197. *RMC 41
1775	tradutor	Manuscrito <i>A vingança de Atreu, rei de Micenas</i> .	ANTT/ RMC, cx. 289, n.º 1599
1778-03-16	ator, ensaiador/ Funchal	Escrituração de António José de Paula como 1º galã, para o Teatro do Funchal, realizada entre Paula e José Rodrigues Pereira e Miguel dos Santos Coimbra.	Livro de Notas do 1º Cartório Notarial de Lisboa, of. B, lv.769, ff. 88v-89v. *ADL 4
1779-03-17	ator, autor, empresário / Funchal	Escritura de ratificação da sociedade constituída para exploração do Teatro do Funchal entre António José de Paula, Pedro Alexandrino da Silva e Joaquina Rosa, Maria Rita, António João da Cunha, Estanislau José de Faria e Alexandre Álvares da Silva.	Livro de Notas do 2º Cartório Notarial do Funchal, 4º of., Tab. Francisco João Rebelo, lv. 2034, fl. 93v-94v. *ARM 1
1779-03-20	ator, autor, empresário / Funchal	Escritura de contratação do ator Luís Antero pela sociedade de exploração do Teatro do Funchal.	Livro de Notas do 2º Cartório Notarial do Funchal, 4º of., Tab. Francisco João Rebelo, lv. 2034, 97-97v. *ARM 2
1779-03-20	ator, autor, empresário / Funchal	Escritura de contratação do ator Francisco Xavier pela sociedade de exploração do Teatro do Funchal.	Livro de Notas do 2º Cartório Notarial do Funchal, 4º of., Tab. Francisco João Rebelo, lv. 2034, fl. 97v-98. *ARM 3
1779-03-30	ator, autor, empresário / Funchal	Escritura de arrendamento do Teatro do Funchal, entre, de uma parte, os arrendadores José Rodrigues Pereira e Miguel dos Santos Coimbra e, da outra parte, como arrendatários António José de Paula, Estanislau José de Faria, Joaquina Rosa, Pedro Alexandrino, Maria Rita, Alexandre Álvares da Silva e António João da Cunha.	Livro de Notas do 2º Cartório Notarial do Funchal, 4º of., Tab. Francisco João Rebelo, lv. 2035, 6v-8. *ARM 4
1779-04-10	ator, autor, empresário / Funchal	Escritura de contratação dos músicos, Francisco Mariano e seu filho, pela sociedade de exploração do Teatro do Funchal.	Livro de Notas do 2º Cartório Notarial do Funchal, 4º of., Tab. Francisco João Rebelo, lv. 2035, fl.10v-11. *ARM 5
1779-04-10	ator, autor, empresário / Funchal	Escritura de contratação de Raimundo Soares Vale pela sociedade de exploração do Teatro do Funchal.	Livro de Notas do 2º Cartório Notarial do Funchal, 4º of., Tab. Francisco João Rebelo, lv. 2035, fl.11v-12. *ARM 6
1780	ator / Funchal	Dedicatória no ms. da peça <i>A ilha desabitada</i> de Nicolau Luís.	Ms de <i>A Ilha desabitada</i> de Nicolau Luiz, ANTT/ RMC, cx. 222, n.º 362
1787-08-21	autor, ator / Baía	António José de Paula recita um drama no dia dos anos do rei D. José, na abertura do lazareto na cidade da Baía, Brasil.	António José de Paula. (1790). <i>Canção à despedida do ilustríssimo e excelentíssimo senhor D. Rodrigo José de Meneses</i> . Lisboa: Of. Simão Tadeu Ferreira
1789-09-03	autor	Registo do despacho para o censor do manuscrito <i>Carta a Elouise</i> .	ANTT/ RMC, lv.8, f. 14. *RMC 45
1789-09-03	autor	Registo do despacho para o censor da comédia <i>A Exaltação da Cruz</i> .	ANTT/ RMC, lv.8, f. 14. *RMC 46
1789-09-03	autor	Registo do despacho para o censor do manuscrito <i>Escola do Mundo</i> .	ANTT/ RMC, lv.8, f. 14. *RMC 47

1789-09-20	autor/ Recife	Representação do drama da autoria de António José de Paula, <i>A gratidão</i> , no Teatro Público de Pernambuco, em Recife, no Brasil.	António José de Paula. (1790). <i>A gratidão</i> . Lisboa: Of. Filipe José de França e Liz
1789-12-17	autor/ Recife	Representação do drama da autoria de António José de Paula, <i>O amor dos deuses</i> , no Teatro Público de Pernambuco, em Recife, no Brasil, em Recife, no Brasil.	António José de Paula. (1790). <i>O amor dos deuses</i> . Lisboa: Of. João António da Silva
1790	autor	Publicação do folheto da autoria de António José de Paula <i>Canção à despedida do ilustríssimo e excelentíssimo senhor D. Rodrigo José de Meneses</i> .	António José de Paula. (1790). <i>Canção à despedida do ilustríssimo e excelentíssimo senhor D. Rodrigo José de Meneses</i> . Lisboa: Of. Simão Tadeu Ferreira
1790-02-14	autor/ Baía	Representação do drama da autoria de António José de Paula, <i>Fidelidade</i> , no Teatro Público de Pernambuco, em Recife, no Brasil.	António José de Paula. (1790). <i>Fidelidade</i> . Lisboa: Of. de João António da Silva
1790-06-25	autor	Registo do despacho para o censor dos dramas <i>A fidelidade e O amor dos deuses</i> .	ANTT/ RMC, lv.8, f. 34. *RMC 48
1792-03-22	empresário, autor, ator /Salitre	Contrato de sociedade da empresa do teatro do Salitre entre António José de Paula e António Gomes Varela.	Livro de Notas do 3º cartório notarial de Lisboa, lv. 721, fls. 91v-92v. *ADL 6
1792-11-15	empresário, autor, ator/ Salitre	Ordem para que Vitorino José Leite se apresente ao empresário António José de Paula	ANTT/ IGP, lv. 196, f. 22. *IGP 2
1793-04-08	empresário /Salitre	Escritura de sociedade para exploração do Teatro do Salitre, entre António Gomes Varela e António José de Paula.	Livro de Notas do 3º Cartório Notarial de Lisboa (antigo 11º), lv. 728. ff. 58v-59v. *ADL 8
1793-05-01	empresário/ Salitre	Ordem de notificação a António José de Paula, empresário do Teatro do Salitre.	ANTT/ IGP, lv. 196, fl. 98v. *IGP 3
1793-08-03	empresário/ Salitre	Pedido de exame de segurança do palanque da Praça do Salitre, com ordem de notificação aos festeiros, António Gomes Varela e António José de Paula, para apresentar os planos das entradas.	ANTT/ IGP, lv. 196, fl. 133-133v. *IGP 5
1793-11-11	empresário, autor, ator /Salitre	Notícia sobre a precedência das traduções de <i>Frederico II</i> de António José de Paula para representação.	ANTT/ IGP, lv. 196, fl.179. *IGP 6
1793/94	ator /Salitre	António José de Paula integra o elenco do espetáculo <i>Frederico II, rei da Prússia</i> , na personagem de «Frederico II», representado no Teatro do Salitre.	Luciano Comella. (1794). <i>Frederico II, Rei da Prússia</i> . Lisboa: Of. José Aquino de Bulhões.
1794	ator /Salitre	António José de Paula integra o elenco do espetáculo <i>Frederico II, rei da Prússia</i> – segunda parte, na personagem de «Frederico II», representado no Teatro do Salitre.	Luciano Comella. (1794). <i>Frederico II, Rei da Prússia – segunda parte</i> . Lisboa: Of. José Aquino de Bulhões.
1795-06-22	empresário/ Condes	Ordem para a celebração da escritura da sociedade entre António José de Paula e Paulino José da Silva, para exploração do Teatro da Rusa dos Condes.	ANTT/ IGP, lv. 197, fl.269. *IGP 8
1796	ator / S. Carlos	Registo de pagamento de renda de António José de Paula na «dita rua da Casa da Ópera tornando a principiar defronte da mesma caza passando o largo do mesmo lado.»	Décimas da Cidade de Lisboa, Livro dos Arruamentos da Freguesia dos Mártires, 1796, f. 13

1796-05-13	ator / S. Carlos	António José de Paula é 1º «ator absoluto da Companhia Nacional» do Teatro S. Carlos, tendo recitado um poema no aniversário do Príncipe Regente D. João.	Silva & Aranha, 1911, p. 367
1796-12-06	administrador, ator / S. Carlos	Escritura de venda de uma casa em Palhais, Setúbal, da qual António José de Paula é comprador.	Livro de notas do 7º Cartório Notarial de Lisboa (antigo 9º A) of. A, lv. 670, ff.92v- 94. *ADL 10
1797-01-10	ator / S. Carlos	Récita em benefício de António José de Paula, com <i>A humanidade ou a quarta parte de Frederico II, rei de Prússia</i> de Luciano Francisco Comella.	Segundo suplemento da <i>Gazeta de Lisboa</i> , nº I, 07 de janeiro de 1797. *GL 5
1797-10-01	ator, empresário / S. Carlos	António José de Paula representa o protagonista, o Brigadeiro Senval, no espectáculo <i>O homem nem sempre é o que parece</i> .	*LNTSC 17
1797-12-16	ator / S. Carlos	António José de Paula representa Justiniano na peça <i>Belisário</i> .	*LNTSC 25
1798-02-06	ator / S. Carlos	Espectáculo <i>Gustavo Adolfo, rei da Suécia</i> em benefício de António José de Paula.	*LNTSC 30
1799-01-23	empresário/ Salitre	Escritura de sociedade para exploração do Teatro do Salitre, entre António José de Paula e José Marques Pessoa	Livro de Notas do 7º Cartório Notarial de Lisboa, of. A, lv. 681, ff. 8- 8v. *ADL 12
1799-01-23	empresário/ Salitre	Escritura de arrendamento, sublocação e trespasse do Teatro do Salitre entre, de uma parte, Francisco António Lodi e André Lensi e, da outra, António José de Paula	Livro de Notas do 7º cartório Notarial de Lisboa, lv. 681, ff. 9-10. *ADL 13
1799-03-29	empresário/ Salitre	Anúncio dos dias de espectáculo no Teatro do Salitre	<i>Gazeta de Lisboa</i> , nº XIII, 29 de março de 1799, p. 4. *GL 8
1799-04-26	empresário/ Salitre	Referência a um pedido de António José de Paula.	ANTT/ MR, lv. 327, fl.180v. *MR 3
1799-04-26	empresário/ Salitre	Registo de um pedido de rifas de camarotes do Teatro do Salitre, feito por António José de Paula.	ANTT/ IGP, lv. 199, fl. 326v. *IGP 10
1799-05-13	empresário/ Salitre	Notificação sobre dias de representação nos teatros do Salitre e S. Carlos.	ANTT/ IGP, lv. 199, fl. 335v. *IGP 11
1799-07-22	empresário/ Salitre	Pedido para a apresentação de um concerto de música instrumental e récita de um elogio nas celebrações do início da regência do Príncipe Regente D. João.	ANTT/ IGP, lv. 200, fl. 17v-18v. *IGP 12
1799-08-17	empresário / TRC	Resposta ao requerimento de António José de Paula e Compª para ir trabalhar para o Teatro da Rua dos Condes, saindo do Salitre.	ANTT/ IGP, lv. 200, fl. 28-28v. *IGP 13
1800	empresário / TRC	Registo da renda paga por António José de Paula a Henrique Quintanilha, referente ao arrendamento do Teatro da Rua dos Condes.	Décimas da Cidade de Lisboa, Livro dos Arruamentos da Freguesia de S. José, 1800, f. 39v
1801	empresário / TRC	Registo da renda paga por António José de Paula a Henrique Quintanilha, referente ao arrendamento do Teatro da Rua dos Condes.	Décimas da Cidade de Lisboa, Livro dos Arruamentos da Freguesia de S. José, 1801, f. 43
1800-01-04	empresário / TRC	Ordem de prisão de António José de Paula por ter em cena uma comédia censurável.	ANTT/ IGP, lv. 200, fl. 96v. *IGP 15

1800-05-31	empresário / TRC	Requerimento de António José de Paula para que as atrizes Leocádia Maria da Serra e Ana Isabel possam representar; reenvio do requerimento de António José de Paula; e pedido de resposta ao requerimento de António José de Paula.	ANTT/MR, mç. 454. *MR 4, 5, 6 e 7
1800-05-31	empresário / TRC	Permissão para representar, concedida a Leocádia Maria da Serra e Ana Isabel Reuter	ANTT/ IGP, lv. 200, fl.148. *IGP 14
1800-05-31	empresário / TRC	Requerimento de António José de Paula para que as atrizes Leocádia Maria da Serra e Ana Isabel possam representar; reenvio do requerimento de António José de Paula; e pedido de resposta ao requerimento de António José de Paula.	ANTT/MR, mç. 454. *MR 4, 5, 6 e 7
1801-01-01	empresário / TRC	Permissão de rifas para o Teatro da Rua dos Condes	ANTT/ IGP, lv. 200, fl. 258v-259. *IGP 18
1801-02-12	empresário / TRC	Escritura de contratação de Mariana Vinci e António Vinci na António José de Paula e Companhia.	Livro de Notas do 7º Cartório Notarial de Lisboa, lv. 153, ff. 68v-70. *ADL 14
1801-02-18	empresário / TRC	Escritura de contratação de Leocádia Joaquina Rosa e Jasuína Maria de S. José na António José de Paula e Companhia	Livro de Notas do 7º Cartório Notarial de Lisboa, lv. 153, ff. 71-73v. *ADL 15
1801-06-16	empresário / TRC	Escritura de confissão, declaração e obrigação entre António José de Paula e Caetano Manuel de Sousa Mendonça.	Livro de Notas do 7º Cartório Notarial de Lisboa, lv. 154, ff. 84-85. *ADL 16
1802	ator / TRC	António José de Paula recita o poema de Bocage <i>Despedida de António José de Paula aos Portuenses (Recitado no seu teatro ao ano de 1802)</i> .	Bocage. (1853). <i>Poesias</i> , vol. IV. Lisboa: editor A.J. F. Lopes, pp.69-72. *FS 6
1802-00-00	empresário / TRC	Registo da renda paga por António José de Paula a Henrique Quintanilha, referente ao arrendamento do Teatro da Rua dos Condes.	Décimas da Cidade de Lisboa, Livro dos Arruamentos da Freguesia S. José, 1802, f. 41
1802-01-12	empresário / TRC	Escritura de contratação de José Duarte Guimarães, Josefa Teresa Soares e José António Soares na António José de Paula e Companhia.	Livro de Notas do 7º Cartório Notarial de Lisboa, of. B, lv. 156, ff. 48v-49. *ADL 17
1802-01-17	empresário / TRC	Escritura de contratação José Joaquim Arcejas e António Borges Garrido na António José de Paula e Companhia	Livro de Notas do 7º Cartório Notarial de Lisboa, of. B, lv. 156, ff.54v-56v. *ADL 18
1802-02-01	empresário / TRC	Ordem de entrega do requerimento de António José de Paula para apresentação de algumas oratórias.	ANTT/ MR, IGP, lv. VI, ff. 258 a 258v. *MR 8
1802-02-12	empresário / TRC	Ordem para verificação da extração das rifas no Teatro da Rua dos Condes.	ANTT/ IGP, lv. 201, fl. 143-143v. *IGP 21
1802-02-05	empresário / TRC	Escritura de distrate da sociedade entre António José de Paula e José Marques Pessoa	Livro de Notas do 3º Cartório Notarial de Lisboa, lv. 802, ff. 53v-55. *ADL 19
1802-05-08	empresário / TRC	Referência a um requerimento de António José de Paula.	ANTT/MR, lv. 327, f.211v. *MR 9
1802-06-02	empresário / TRC	Ordem de suspensão de um entremez dada a António José de Paula.	ANTT/ IGP, lv. 201, fl.196v. *IGP 25
1802-08-13	empresário / TRC	Ordem ao empresário do teatro para retirar de cena os entremezes que estavam a ser representados	ANTT/ IGP, lv. 201, f.226v. *IGP 27
1802-08-30	empresário / TRC	Concessão de licença para duas casas de sortes, a António José de Paula.	ANTT/ IGP, lv. 201, f. 232v-233. *IGP 28

1802-08-23	empresário / TRC	Promessa de arrendamento do Teatro da Rua dos Condes entre, de uma parte, administrador do Marquês do Louriçal e, da outra, António José de Paula e Companhia e Cactano Manuel de Sousa Mendonça.	Livro de Notas do 7º Cartório Notarial de Lisboa, of. B, lv. 158, ff.37-38v. *ADL 21
1803-02-19		Realização do testamento de António José de Paula na vila de Setúbal, no tabelião João Crisóstomo Antunes, nomeando por seu testamenteiro ao sobredito Manuel Baptista de Paula.	Livro de Notas do 3º Cartório Notarial de Lisboa, lv. 814, ff.2-3. *ADL 23
1803-05-24		Registo de óbito de António José de Paula.	Arquivo Distrital de Setúbal, Livro de Óbitos da freguesia de S. Sebastião. Livro 5º, f. 266v. *RP 2
1803-05-24		Registo de óbito de António José de Paula.	Arquivo Distrital de Lisboa, Assentos Paroquiais da freguesia de S. José, lv.9, f.7. *RP 1

2. Repertório

Nesta tabela são apresentados os títulos dos espetáculos em que Paula participou como intérprete, autor, tradutor ou empresário (a função sob a qual está ligado a este título será identificada pelas iniciais de cada uma: I, A, T e E, respetivamente, estando a negrito as letras que correspondem a uma função documentada, e as que se encontram a cinzento as que correspondem a possibilidades não documentadas). Considera-se que Paula esteve envolvido na realização dos espetáculos quando o seu nome é diretamente referido como parte do espetáculo e quando o espetáculo faz parte do repertório de uma companhia teatral da qual Paula é parte integrante.

Título <i>Texto/autor/tradutor</i>	Observações	Fontes	Função
TEATRO DO BAIRRO ALTO			
Temporada 1762/63			
Casamento de Lesbina <i>Il filosofo di campagna</i> (1754) de Carlo Goldoni	Existe o folheto do texto do espetáculo: Carlo Goldoni. (s.d.). <i>Casamento de Lesbina. Drama jocoso para se representar em música no novo Teatro do Bairro Alto de Lisboa</i> . [Lisboa]: [s.n.].	Carlo Goldoni. (s.d.). <i>Casamento de Lesbina. Drama jocoso para se representar em música no novo Teatro do Bairro Alto de Lisboa</i> . [Lisboa]: [s.n.].	I
Temporada 1763/64			
A bela selvagem <i>La bella selvaggia</i> (1761) de Carlo Goldoni	Existe o manuscrito do texto do espetáculo: Carlo Goldoni. (1763). <i>Comédia nova, Composta no Idioma italiano pelo Dr. Carlo Goldoni, traduzida na língua portuguesa, para se representar no Teatro do Bairro Alto</i> .	ANTT/ RMC, n.º 545, cx.235	I
Temporada 1764/65			
O criado astucioso	Existe o manuscrito do texto do espetáculo: <i>Comédia nova intitulada O criado astucioso. Comédia em 3 atos, em verso</i> (1781).	BNP, Coleção de Comédias do copista António José de Oliveira, COD. 1372//2	I

Codro, Múcio Romano de Voltaire (?), trad. José Félix da Costa		BNF, CLMP, tomo VII; BNP, COD 1379-7	I
O lavrador honrado <i>El Alcalde de Zalamea, El garrote más bien dado</i> (1651) de Caldéron de la Barca, trad. Nicolau Luís	Existe o manuscrito do texto do espetáculo: <i>Comédia nova intitulada O lavrador honrado, composta por Nicolau Luís da Silva para uso de Teatro do Bairro Alto, ano de 1764.</i>	Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Coimbra, JF 6-8- 70 [CTBA <i>apud</i> Martins, R. D., 2017]	I
Córdova restaurada ou Amor da pátria <i>L'amore della patria o sia Cordova liberata da 'Mori</i> (1761) de Pietro Chiari		[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
O médico holandês <i>Il medico olandese</i> (1760) de Carlo Goldoni		[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
A dalmatina <i>La dalmatina</i> (1763) de Carlo Goldoni		[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
Temporada 1765/66			
A doente fingida e o médico honrado <i>La finta amalata</i> (1751) de Carlo Goldoni	Existe o folheto do texto do espetáculo.	Carlo Goldoni. (1769). <i>Comédia intitulada A doente fingida e o médico honrado, do senhor Goldoni, traduzida em vulgar, para se representar no Teatro do Bairro Alto, no ano de 1765 [...]</i> . Lisboa: Of. de José da Silva Nazaré.	I
Temporada 1766/67			
As lágrimas da beleza são as armas que mais vencem <i>Las armas de hermosura</i> (1652) de Calderón de la Barca	Apresentações em julho, anunciadas no <i>Hebdomadário Lisbonense</i> .	<i>Hebdomadário Lisbonense</i> (19.07.1766, nº 3)	I
Temporada 1767/68			
O mentiroso <i>Il bugiardo</i> (1753) de Carlo Goldoni	Apresentado depois da Quaresma de 1767.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I

O raio da Andaluzia <i>El rayo de Andalucia, y genizaro de España</i> de Cubillo de Aragón	Registam-se despesas com apresentações em julho de 1767.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
O mágico de Salerno - Primeira parte <i>El mágico de Salerno: primera parte</i> (1715) de Juan Salvo e Vela	Registam-se despesas com a montagem do espetáculo entre a Quaresma e outubro de 1767. Há 3 récitas em outubro de 1767.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
O mágico de Salerno - Segunda parte <i>El mágico de Salerno: segunda parte</i> (1716) de Juan Salvo e Vela	Registam-se despesas com o espetáculo entre 19 de outubro de 1767 e fevereiro de 1768.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
Domine Lucas <i>El domine Lucas</i> de José de Cañizares	Registam-se despesas com apresentações entre 19 de julho e 19 de agosto de 1767.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
Apeles e Campaspe <i>Darlo todo y no dár nada, Apeles, y Campaspe</i> (1651) de Calderón de la Barca	Registam-se despesas com apresentações entre 19 de julho e 19 de agosto de 1767.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
A vida é sonho <i>La vida es sueño</i> (1635) de Calderón de la Barca	Registam-se despesas com apresentações entre 19 de julho e 19 de agosto de 1767.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
As astúcias de Escapim <i>Les fourberies de Scapin</i> (1671) de Molière	Registam-se, entre 19 de junho a 19 de julho de 1767, despesas com vista a futuras apresentações.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
As variedades de Proteu <i>As variedades de Proteu</i> (1737) de António José da Silva	Registam-se despesas com apresentações entre 19 de julho e 19 de agosto de 1767.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
Amar à moda <i>Amor al uso</i> (1681) de António Solís	Regista-se despesas com uma apresentação a 2 de agosto de 1767.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
Honestos desdénis de amor <i>Desdén con el desdén</i> (1654) de Agustín Moreto y Cavana	Registam-se despesas com apresentações em agosto de 1767.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
O sábio em seu retiro <i>El sabio en su retiro, y villano en su rincón</i> (1670) de João Matos Fragoso	Martins (2017) coloca a hipótese de o espetáculo corresponder a uma tradução de <i>El sábio en su retiro, y villano en su rincón</i> de João Matos Fragoso. Registam-se despesas com 5 apresentações entre 19 de agosto a 19 de setembro de 1767.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
Aspásia na Síria	Registam-se despesas com apresentações entre 19 de agosto a 19 de setembro de 1767.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I

O doente imaginário <i>Le malade imaginaire</i> (1673) de Molière	Registam-se, entre 19 de novembro e 19 de dezembro de 1767, despesas com vista a futuras apresentações.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
Córdova restaurada ou Amor da pátria <i>L'amore della patria o sia Cordova liberata da 'Mori</i> (1761) de Pietro Chiari	Registam-se, entre 19 de novembro e 19 de dezembro de 1767, despesas com vista a futuras apresentações.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
As guerras do Alecrim e Manjerona <i>As guerras do Alecrim e Manjerona</i> (1737) de António José da Silva	Registam-se despesas com apresentações entre 19 de janeiro a fevereiro de 1768.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
Cipião na Espanha <i>Scipione nelle Spagne</i> (1710) de Apóstolo Zeno	Martins (2017) coloca a hipótese de o espetáculo apresentado corresponder a uma tradução de <i>Scipione nelle Spagne</i> de Apóstolo Zeno, de que existe um testemunho manuscrito na BNP intitulado <i>Cipião na Espanha</i> (1796).	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
O seu sangue e a vida		[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
Temporada 1768/69			
Tartufo <i>Le Tartufe</i> (1664) de Molière, trad. Manuel de Sousa	Espectáculo estreado a 8 de Dezembro. António José de Paula interpretou a personagem de Valério. Existe o folheto do texto do espetáculo.	Molière. (1768). <i>Tartufo, ou o Hipócrita. Comédia do Senhor Molière. Traduzida em vulgar pelo Capitão Manuel de Sousa. Para se representar no Teatro do Bairro Alto</i> . Lisboa: Of. de José da Silva Nazaré	I
Temporada 1769/70			
Aspásia na Síria	Registam-se despesas com apresentações em março e abril de 1769.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
Alexandre na Índia <i>Alessandro nell'India</i> (1726) de Metastásio	Registam-se despesas com preparação de apresentações em março, abril e maio de 1769.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
A herdeira venturosa <i>L'erede fortunata</i> (c.1749) de Goldoni	Registam-se despesas com preparação de apresentações em março, abril, agosto e setembro de 1769.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
O tambor noturno <i>Le tambour nocturne, ou le mari devin</i> (1762) de Destouches	Registam-se despesas com 2 de apresentações em abril de 1769.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I

As inconstâncias da fortuna <i>Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor</i> de Cristóbal de Monroy y Silva	Registam-se despesas com apresentações em abril, maio, junho e outubro de 1769.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
Licore <i>Licore</i> de Domingos Reis Quita	Registam-se despesas apresentações em maio de 1769.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
O criado de dois amos <i>Il servitore di due padroni</i> (1745) de Goldoni	Registam-se, em junho de 1769, despesas com 4 apresentações.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
Conde Alarcos El Conde de Alarcos (c.1601) de Antonio Mira Amescua	Registam-se despesas com preparação de apresentações em junho de 1769.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
A bela selvagem <i>La bella selvaggia</i> (c.1757) de Goldoni	Registam-se despesas com preparação de apresentações em junho de 1769.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
O príncipe tonto <i>Cuando no se aguarda y principe tonto</i> (1697) de Francisco de Leiva	Registam-se despesas com preparação de apresentações em junho e julho de 1769.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
A esposa persiana <i>La sposa persiana</i> (1753) de Goldoni	Registam-se, em junho, julho e setembro, despesas com preparação de apresentações.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
Zaira <i>Zaire</i> (1732) de Voltaire	Registam-se despesas com preparação de apresentações em julho de 1769.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
Escola de casados	Registam-se despesas com preparação de apresentações em julho de 1769.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
O avarento <i>L'avare</i> (1668) de Molière	Registam-se despesas com preparação de apresentações em julho e setembro de 1769.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
A beata falsa	Registam-se despesas com apresentações em agosto de 1769.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
A escola de mulheres <i>L'école des femmes</i> (1662) de Molière	Registam-se despesas com apresentações em setembro de 1769.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
A peruviana <i>La peruviana</i> (1754) de Goldoni	Registam-se, em outubro de 1769, despesas com 12 apresentações.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
Ipermestra <i>Ipermestra</i> (1744) de Metastásio	Registam-se despesas com preparação de apresentações em outubro de 1769.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
A doente fingida e o médico honrado <i>La finta ammalata</i> (c.1750) de Goldoni	Registam-se, em novembro de 1769, despesas com 6 apresentações.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I

Alzira <i>Alzire</i> (1736) de Voltaire	Registam-se despesas com preparação de apresentações em novembro de 1769.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
A criada brilhante <i>La camariere brillante</i> (c.1753) de Goldoni	Registam-se despesas com preparação de apresentações em novembro de 1769 e 7 apresentações em dezembro do mesmo ano.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
Latino da Cítia ou A constante Clemene <i>Latino da Cítia ou A constante Clemene</i> (1769) Pedro António Pereira	Registam-se despesas com preparação de apresentações em dezembro de 1769.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
Governo	Registam-se despesas com apresentações em dezembro de 1769.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
O doente imaginativo <i>Le malade imaginaire</i> (1673) de Molière	Registam-se despesas com apresentações em janeiro e fevereiro de 1770.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
Olinta	Registam-se despesas com preparação de apresentações em janeiro e fevereiro de 1770.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
A serva amorosa <i>La serva amorosa</i> (1752) de Goldoni	Registam-se despesas apresentações em fevereiro de 1770.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
D. João de Espina – segunda parte <i>Don Juan de Espina en Milán. Segunda parte</i> (1713) de José de Cañizares	Registam-se despesas com 12 de apresentações em fevereiro de 1770.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I, T
Tartufo <i>Tartuffe</i> (1664) de Molière	Registam-se despesas com apresentações em fevereiro de 1770.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
A mulher que não fala ou O hipocondríaco <i>Epicoene or the silent woman</i> (1609) de Ben Jonson	Existe o folheto do texto do espetáculo.	Ben Jonson. (1769). <i>A mulher que não fala, ou o hipocondríaco, traduzida no idioma inglês ao gosto da Corte de Lisboa; e para se representar no Teatro do Bairro Alto</i> . Lisboa: Of. de José da Silva Nazaré.	I
A criada generosa de Goldoni (?)		[Martins, R.D., 2017] ANTT/ RMC, cx.5, n.º83-2/3	I
O cavalheiro de bom gosto <i>Il cavaliere di buon gusto</i> (1750) de Goldoni		[Martins, R.D., 2017] ANTT/ RMC, lv. 11, f.11 e lv. 4, f. 178v	I

O peão fidalgo <i>Le bourgeois gentilhomme</i> (1670) de Molière	Existe o folheto do texto do espetáculo.	Molière. (1769). <i>O peão fidalgo. Comédia do senhor Molière, traduzida em vulgar pelo capitão Manuel de Sousa, para se representar no Teatro do Bairro Alto</i> . Lisboa: Of. de José da Silva Nazaré.	I
O mentiroso <i>Il bugiardo</i> (1750) de Goldoni		[Martins, R.D., 2017] ANTT/ RMC, cx.5, n.º 135-1	I
As irmãs rivais <i>Le sorelle rivali</i> de Pietro Chiari		[Martins, R.D., 2017] ANTT/ RMC, cx.5, n.º 51-1	I
A viúva enfatuada <i>La donna di testa debole o sia la vedova infatuada</i> (1753) de Goldoni		[Martins, R.D., 2017] ANTT/ RMC, cx.5, n.º55/6/7/8	I
O soberbo	Foi apresentado um requerimento pelos Diretores do Teatros relativo a esta peça, em fevereiro de 1770 para o Teatro do Bairro Alto. Não é possível confirmar se foi aprovada ou representada.	ANTT/RMC lv. 11, f. 122; ANTT/RMC lv. 4, f. 200v	I
Temporada 1770/71			
O vilão enfatuado de António José de Paula	Registam-se despesas com preparação de apresentações, entre a Quaresma e junho de 1770.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017] (Ver cap. «Repertório de António José de Paula»)	A, I
A viúva sagaz ou As quatro nações <i>La vedova scaltra</i> (1748) de Goldoni	Registam-se despesas com preparação de apresentações durante a Quaresma, maio, abril e junho de 1770.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	T, I
Amos feitos criados	Registam-se despesas com preparação de apresentações durante a Quaresma e de 15 de abril a 30 de junho de 1770. Gustavo Matos Sequeira atribui infundadamente este título a António José de Paula.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017] (Sequeira, 1933, p. 275) (Ver cap. «Repertório de António José de Paula»)	I
Cid <i>Le Cid</i> (1637) de Pierre Corneille	Estreia a 15 de Abril de 1770. O tradutor da peça pode ter sido Manuel de Sousa, que requereu uma licença para imprimir a tragédia em 2 de Março. Note-se que Inocêncio F. da Silva refere que Paula fez uma tradução da tragédia de Corneille.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017] ANTT/ RMC, lv. 11, f.125v (Silva & Aranha, 1867) (Ver cap. «Repertório de António José de Paula»)	I, T

A filha obediente <i>La figlia obediante</i> (1752) de Goldoni, trad. Nicolau Luís	Registam-se despesas com preparação de apresentações entre 15 de abril e 30 de junho de 1770.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
A livornesa <i>Le femmine puntigliose</i> (1750) de Goldoni	Registam-se despesas com preparação de apresentações entre 15 de abril e 30 de junho.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
O Molière <i>Il Moliere</i> (1751) de Goldoni	Registam-se despesas com preparação de apresentações entre 15 de abril e 30 de junho.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
A virtude sempre triunfa ou Perseu e Andrómeda	Registam-se despesas com apresentações entre 15 de abril a 30 de junho de 1770.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
Plíbio e Barsane	Registam-se despesas com apresentações entre 15 de abril a 30 de junho de 1770.	[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017]	I
O conde fingido de Goldoni (?)		[Martins, R.D., 2017] ANTT/ RMC, lv.4, f.217v	I
Adelácia em Itália Adelasia in Italia de Francesco Ringhieri	Rita Martins informa que o verdadeiro autor da comédia é Ringhieri e não Zeno, como está indicado no folheto.	[Martins, R.D., 2017] ANTT/ RMC, lv.4, f.211	I
Narciso ou O namorado de si mesmo <i>Narcisse ou l'amant de lui-même</i> (1752) de Jean-Jacques Rousseau	Existe o folheto do texto do espetáculo.	Jean-Jacques Rousseau. (1772). <i>Narciso, ou O namorado de si mesmo. Comédia para se representar no Teatro do Bairro Alto.</i> Lisboa: Of. de Caetano Ferreira da Costa. ANTT/ RMC, lv.11, f.128	I
Astúcias de Escapim <i>Les fourberies de Scapin</i> (1671) de Molière		[Martins, R. D., 2017] ANTT/ RMC, cx. 6, n.º146	I
Farnace em Eracleia		[CTBA <i>apud</i> Martins, R.D., 2017] (Ver cap. «Repertório de António José de Paula»)	I, T
A mais heroica virtude ou A virtuosa Pamela <i>Pamela fanciulla</i> (1750) de Goldoni		ANTT/ RMC, cx.6, n.º 136	I
A mulher de garbo ou Juízo <i>La donna di garbo</i> (1743) de Goldoni		ANTT/ RMC, cx.6, n.º 62	I
Temporada 1771/72			

D. João de Espina em França – Terceira parte <i>D. João de Espina em França – Terceira parte</i> de António José de Paula	Requerimento para obtenção de licença de apresentação feito por António José de Paula.	(Ver cap. «Repertório de António José de Paula»)	I, A
Dido <i>Didone abbandonata</i> (1724) de Metastásio		ANTT/ RMC, lv.11, f.153v	I
Farnace em Eracleia	A tradução representada nesta época é possivelmente de Nicolau Luís, que apresenta um requerimento para esta mesma peça. Todavia, Paula é referido pelo copista Alexandre José Vítor Alexandre da Costa Sequeira, num manuscrito copiado por si em 1817, como o tradutor dessa mesma versão de <i>Farnace em Eracleia</i> .	(Ver cap. «Repertório de António José de Paula»)	I, T
José no Egito		ANTT/ RMC, lv.11, f.149	I
O rei Baltasar		ANTT/ RMC, lv.11, f. 151v e ex. 7, doc. 20	I
Temporada 1772/73			
A assembleia	Registam-se despesas com apresentações em setembro de 1772.	CTPC, nº 91, 92 e 97	I
O cavalheiro de virtude	Registam-se despesas com apresentações em setembro de 1772.	CTPC, nº 97	I
A filha obediente <i>La figlia obediente</i> (1752) de Goldoni	Registam-se despesas com apresentações em setembro de 1772.	CTPC, nº 91, 92, 93 e 97	I
A serva amorosa <i>La serva amorosa</i> (1752) de Goldoni	Registam-se despesas com apresentações em setembro de 1772.	CTPC, nº 92	I
D. Afonso de Albuquerque em Goa <i>D. Afonso de Albuquerque em Goa</i> de António José de Paula	Registam-se despesas com apresentações em dezembro de 1772.	(Bastos, 1898. *FS 1) (Ver cap. «Repertório de António José de Paula»)	I, A
Temporada 1773/74			
O amo irresoluto e o criado fiel <i>O amo irresoluto e o criado fiel</i> de António José de Paula		(Ver cap. «Repertório de António José de Paula»)	A
O entrudo		ANTT/ RMC, ex. 21, n.º169	I

D. João de Espina	Não é possível saber a que parte das aventuras de D. João de Espina pertence este recibo.	(Bastos, 1898. *FS 2)	I, A, T
Temporada 1774/75			
Os perigos da educação <i>Os perigos da educação</i> (1774) de Manuel de Figueiredo	A peça sobe à cena 6 de março de 1774, aparentemente apenas por uma noite, por motivo da má receção do público. Em resposta Manuel de Figueiredo escreve <i>O dramático afinado</i> ou <i>Crítica a Os perigos da educação</i> .	(Marinho, 1998, p. 153) (Ver cap. «Repertório de António José de Paula»)	I
O falador imprudente ou A donzela espirituosa <i>Il chiachiarone</i> de António Palomba	Registam-se despesas e receitas com apresentações em julho de 1774.	CTPC, nº 329	I
Os peraltas mascarados em Almada <i>Os peraltas mascarados em Almada</i> (1774) de António José de Paula	Registam-se despesas e receitas com apresentações em julho de 1774. Existe o folheto do espetáculo: [António José de Paula]. (1790). <i>Os peraltas mascarados em Almada</i> . Lisboa: Of. António Gomes.	(Bastos, 1898. *FS 3) (Ver cap. «Repertório de António José de Paula»)	I, A
A dama bizarra <i>La donna bizarra</i> (1758) de Goldoni, trad. António José de Paula	Registam-se despesas com apresentações em julho e agosto de 1774.	(Bastos, 1898. *FS 3) CTPC, nº 329 (Ver cap. «Repertório de António José de Paula»)	I, T
O órfão da China <i>L'orphelin de la Chine</i> (1755) de Voltaire, (trad. António José de Paula?)	Registam-se despesas com apresentações em julho e agosto de 1774.	CTPC, nº 324 (Ver cap. «Repertório de António José de Paula»)	I, T
Prudência, honra e constância <i>Prudência, honra e constância</i>		ANTT/ RMC, cx. 21, n.º122	I
A rapariga de dezasseis anos	Registam-se despesas com apresentações em julho de 1774.	CTPC, nº 324	I
O festim <i>I festino</i> (c.1753) de Goldoni	Registam-se despesas com apresentações em julho e agosto de 1774.	CTPC, nº 324	I
O criado rival de seu amo <i>Crispin, rival de son maître</i> (1707) de Alain-René Lesage, (trad. João José da Silva?)		ANTT/ RMC, cx. 21, n.º100	I
O dramático afinado <i>O dramático afinado</i> (1774) de Manuel de Figueiredo	Também intitulada <i>O poeta refinado</i> . Existe o folheto do texto do espetáculo: Manuel de Figueiredo. (1804). «O dramático afinado». In <i>Teatro de Manuel de Figueiredo</i> , Tomo I. Lisboa: Imprensa Régia.	ANTT/ RMC, cx.8, nº 10	I

Os encantos de Medeia <i>Os encantos de Medeia</i> (1735) de António José da Silva		ANTT/ RMC, lv.5, f.193	I
O homem prudente <i>L'uomo prudente</i> (1748) de Goldoni		ANTT/ RMC, lv. 10, f. 64	I
O insociável <i>Le misanthrope ou l'Atrabilaire amoureux</i> (1666) de Molière		ANTT/ RMC, cx. 21, n.º174	I
O mágico de Salerno – quarta parte <i>El mágico de Salerno</i> de Juan Salvo y Vela		ANTT/ RMC, cx. 21, n.º168	I
Não se vence a natureza (de António José de Paula?)		(Ver cap. «Repertório de António José de Paula»)	I, A
A pupila <i>La pupila</i> (1757) de Goldoni		ANTT/ RMC, cx. 21, n.º172	I
A senhora prudente <i>La dama prudente</i> (c.1750) de Goldoni		ANTT/ RMC, cx. 21, n.º173	I
Tamerlão na Pérsia <i>Il Tamerlano</i> (1735) de Agostino Piovene ; (trad. António José de Paula?)		(Ver cap. «Repertório de António José de Paula»)	I, T
O trapaceiro <i>Il frappatore</i> (1745) de Goldoni, trad. António José de Paula	Segundo Maria João Almeida este título poderá corresponder a uma tradução de <i>Il frappatore</i> de Goldoni.	(Almeida, 2007, p. 264) ANTT/ RMC, cx. 21, n.º15	I, T
O velho/rico insidiado <i>Il ricco insidiato</i> de Goldoni (1758), trad. António José de Paula	Os títulos <i>O velho insidiado</i> e <i>O rico insidiado</i> correspondem à mesma comédia.	ANTT/ RMC, cx. 21, n.º8 (Ver cap. «Repertório de António José de Paula»)	I, T
A virtude protegida <i>La putta onorata</i> (c.1748) de Goldoni		ANTT/ RMC, cx. 21, n.º174	I
TEATRO DO FUNCHAL			
Temporada 1779/80 ?			
A ilha desabitada <i>A ilha desabitada</i> de Nicolau Luís	É possível que tenha sido representada no Teatro do Funchal no ano de 1780.	(Ver cap. «Repertório de António José de Paula»)	I, E

BAÍA, BRASIL			
Temporada 1787/88			
[Récita de um drama] <i>Delícias da Baía</i> (?) de António José de Paula	A récita terá ocorrido no dia 21 de agosto de 1787.	(Paula, 1790, Canção) (Ver cap. «Repertório de António José de Paula»)	I, A, E
TEATRO PÚBLICO DE PERNAMBUCO, BRASIL			
Temporada 1789/90			
O amor dos deuses <i>O amor dos deuses</i> (1789) de António José de Paula	Espetáculo apresentado a 17 de dezembro de 1789, em ocasião do aniversário de D. Maria I.	(Paula, 1790, O amor) (Ver cap. «Repertório de António José de Paula»)	A, E, I
A gratidão <i>A gratidão</i> (1789) de António José de Paula	Espetáculo apresentado a 20 de setembro de 1789.	(Paula, 1790, A gratidão) (Ver cap. «Repertório de António José de Paula»)	A, E, I
Fidelidade <i>Fidelidade</i> (1790) de António José de Paula	Espetáculo apresentado nos dias 14, 15, 16 de fevereiro de 1790 em celebração das melhoras de D. João Príncipe do Brasil.	(Paula, 1790, Fidelidade) (Ver cap. «Repertório de António José de Paula»)	A, E, I
TEATRO DO SALITRE			
Temporada 1793/94			

<p>A casa de pasto <i>A casa de pasto</i> (1784) de José Daniel Rodrigues da Costa</p>	<p>Existe um folheto intitulado <i>A casa de pasto</i>, reeditado em 1794, que indica ter sido apresentado no Salitre. No entanto, dado que o frontispício da edição de 1784 apresenta a mesma informação, não é certo que este título tenha efetivamente feito parte do repertório de 1794.</p>	<p>José Daniel Rodrigues da Costa. I, E (1794). <i>Pequena peça intitulada A casa de pasto, a qual se representou no Teatro do Salitre onde mereceu aceitação</i>. Lisboa: Of. de João António Reis. -----, (1784). <i>Pequena peça intitulada A casa de pasto, a qual se representou no Teatro do Salitre onde mereceu aceitação</i>. Lisboa: Filipe da Silva e Azevedo.</p>
<p>A ciganinha ou O velho logrado pela sagacidade da criada que por querer casar com ela ficou sem filhas, sem noiva e sem dinheiro</p>	<p>Existe o folheto do texto do espetáculo, que indica ter sido apresentado no Salitre.</p>	<p>Anón. (1794). <i>Novo e gracioso entremez intitulado A ciganinha ou o velho logrado pela sagacidade da criada que por querer casar com ela ficou sem filhas, sem noiva e sem dinheiro, o qual no ano de 1794 se representou com geral aceitação no Teatro do Salitre</i>. Lisboa: Of. de António Gomes. I, E</p>
<p>Frederico II, rei da Prússia <i>Federico segundo en el campo de Torgau, segunda parte</i> de Luciano Comella</p>	<p>Existe o folheto do texto do espetáculo, que indica ter sido apresentado no Salitre e indicação do elenco: Luciano Francisco Comella. (1794). <i>Comédia intitulada Frederico II, Rei da Prússia, composta por D. Luciano Francisco Comella em o idioma espanhol e traduzida livremente para uso do teatro da nação portuguesa por A.J.P., a qual se representou pela primeira vez no Teatro do Salitre no ano de 1793, e novamente se repete no mesmo Teatro no presente ano de 1794</i>. Lisboa: of. José Aquino de Bulhões.</p>	<p>(Ver cap. «Repertório de António José de Paula») I, T, E</p>
<p>Frederico II, rei da Prússia, 2ª parte <i>Federico segundo, rey de Prusia, primera parte</i> de Luciano Comella</p>	<p>Existe o folheto do texto do espetáculo com indicação do elenco: Luciano Francisco Comella. (1794). <i>Comédia intitulada Frederico II Rei da Prússia, Composta por D. Luciano Francisco Comella, em o idioma espanhol, e traduzida livremente para uso do teatro da nação portuguesa por A. J. P. Segunda parte</i>. Lisboa: Of. José Aquino de Bulhões.</p>	<p>(Ver cap. «Repertório de António José de Paula») I, T, E</p>

A terceira parte de Frederico II, rei da Prússia <i>Federico segundo en Glatz, o La humanidad</i> de Luciano Comella	Existe o folheto do texto do espetáculo com indicação do elenco: Luciano Francisco Comella. (1794). <i>Comédia intitulada a Humanidade, terceira parte de Frederico II, Rei da Prússia, composta por D. Luciano Comella, representada no Teatro de Madrid pela primeira vez em o ano de 1792, tendo igual aceitação à das outras partes.</i> Lisboa: Of. José Aquino de Bulhões.	(Ver cap. «Repertório de António José de Paula»)	I, T, E
As grandes mágicas e astúcias de Joana Rabicurtona <i>El asombro de Jerez, Juana la Rabicortona</i> (1741) de José de Cañizares	Existe o folheto do texto do espetáculo: [José de Cañizares]. (1794). <i>Novo e gracioso entremez intitulado As grandes mágicas, e astúcias de Joana Rabicurtona, a qual no ano de 1794 teve geral aceitação no Teatro do Salitre.</i> Lisboa: Of. de António Gomes.	(Ver cap. «Repertório de António José de Paula»)	I, E
TEATRO DE S. CARLOS			
Temporada 1796/97			
O chapéu mágico (entremez)	Na Biblioteca do Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Coimbra encontra-se o manuscrito de um entremez intitulado <i>O chapéu mágico</i> que apresenta a seguinte inscrição: «Para o Teatro de S. Carlos / Ano de 1796». No último fólio temos indicação de que foi aprovado a 15 de Novembro de 1796, pelo que poderá ter feito parte do repertório.	(BUC, JF 6-9-95) (Ver cap. «Repertório de António José de Paula»)	I, E
(Quadras recitadas no dia de aniversário de D. João, Príncipe do Brasil)	Récita a 13 de maio de 1796. Não se encontrou nenhum testemunho das quadras recitadas. Inocêncio F. da Silva descreve um folheto intitulado <i>Em o faustíssimo dia dos felizes anos do senhor D. João Príncipe do Brasil, lhe oferecem humildemente os empresários do Real Teatro de São Carlos as seguinte quadras recitadas por António José de Paula, primeiro ator absoluto da companhia nacional do mesmo teatro</i> (of. Simão Tadeu Ferreira, Lisboa, 1796), acrescentando que teve conhecimento de apenas um exemplar da Coleção de Manuel Carvalhaes. Contudo, este título não se encontra no catálogo da dita coleção.	(Silva & Aranha, 1911) (Ver cap. «Repertório de António José de Paula»)	I, A
[espetáculo com cenas indecentes]	Na Intendência Geral da Polícia é relatada a apresentação de um espetáculo a 30 de maio de 1796 que continha uma cena escandalosa em que «figurando-se um cómico de galo que de asa baixa procurava cobrir uma galinha».	ANTT/ IGP, lv. 198, f.103v. *IGP 9	E

Por amparar a virtude esquecer seu mesmo amor <i>Por amparar la virtud olvidar su mismo amor, o la hidalguía de una inglesa</i> (1778) de Gaspar de Zavala y Zamora, trad. António José de Paula	Texto dado para apreciação a 31 de maio de 1796 ao Inspetor do Teatro de S. Carlos, António de Novais e Campos, para ser apresentado no dito teatro.	ANTT/ IGP, lv. 198, f.103v. *IGP 9; <i>Catálogo de peças manuscritas ...</i> (Instituto de Estudos Teatrais / Sala Jorge de Faria, cota 4-9-75)	I, T, E
Temporada 1797/98			
O engano aparente (entremez)	No manuscrito intitulado <i>O engano aparente</i> , arquivado na Biblioteca do Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Coimbra, podemos ler o seguinte: «Para se representar no Teatro Real de S. Carlos pela Companhia dos Atores Portugueses. Apresentada na Secretaria de Estado dos Negócios do Reino em 28 de Julho de 1797.» Apesar de a primeira data indicar que foi pedida autorização para se representar em 1797, a aprovação constante no mesmo manuscrito indica que apenas em junho de 1799 essa autorização foi concedida. Segundo Cranmer «Se chegou mesmo a ser representado, portanto, não terá sido neste teatro mas, sim, no Teatro da Rua dos Condes.». No entanto, é possível que tenha sido apresentado em 1797, no S. Carlos, caso tenha havido outra autorização, de que não se conhece registo.	(Cranmer, [no prelo]) (Ver cap. «Repertório de António José de Paula»)	I, E
Frederico II da Prússia ou A humanidade, 4ª parte <i>Federico segundo en Glatz o La humanidad</i> (1792) de Luciano Comella, trad. António José de Paula	Espetáculo apresentado em benefício de António José de Paula a 10 de janeiro de 1797. Ressalve-se que a peça <i>A humanidade</i> constitui a <i>terceira parte</i> e não <i>quarta</i> de <i>Frederico II</i> , como anunciado na notícia.	Segundo suplemento da <i>Gazeta de Lisboa</i> , nº I, 07 de janeiro de 1797. *GL5	I, T, E
Temporada 1797/98			
Pintor fingido (entremez)	O espetáculo foi à cena nos dias 17, 21 e 25 de abril de 1797 e 4 de fevereiro de 1798, nos intervalos de outros espetáculos.	*LNTSC 2, 3 e 29.	I, E
Colombo [<i>Cristóbal Colón</i> de Luciano Comella?]	O espetáculo foi à cena nos dias 18, 19, 23 e 26 de abril de 1797. O título poderá referir-se a uma tradução da peça de Comella, <i>Cristóbal Colón</i> .	*LNTSC 1 e 3 (Ver cap. «Repertório de António José de Paula»)	I, T, E
(Elogio aos felizes anos da princesa Carlota Joaquina)	Recitado por José Félix da Costa a 25 de abril de 1797	*LNTSC 3	E

A estância do fado (elogio dramático) <i>A estância do fado</i> de Bocage	Elogio apresentado no intervalo do espetáculo <i>O habitante de Guadalupe</i> , no dia 29 de abril de 1797. Bocage publicou <i>A estância do fado</i> , elogio dramático para recitar-se no Real Teatro de S. Carlos, no dia natalício da Sereníssima Senhora D. Maria Teresa, em benefício de Vitorino José Leite, António Manuel Cardoso e João Anacleto de Sousa (of. Simão Tadeu Ferreira: Lisboa, 1797), que se encontrava à venda no teatro.	*LNTSC 4	E
O habitante de Guadalupe <i>L'habitant de Guadeloupe</i> de Louis-Sébastien Mercier	Espectáculo em benefício dos atores Vitorino José Leite, António Manuel Cardoso e João Anacleto de Sousa realizado a 29 de abril de 1797.	*LNTSC 4	I, T, E
Os ladrões com máscara (entremez) Alain-René Lesage	Entremez apresentado a 8 de maio de 1797, no intervalo da ópera <i>Zamira e Azor</i> .	*LNTSC 5	I, T, E
A vaidosa convencida de Camilo Federici	O espetáculo foi à cena nos dias 13 e 24 de maio de 1797. Cranmer [no prelo] sugere que o original de Federici é <i>La fanatica per ambizione</i> .	*LNTSC 6 e 7	I, T, E
O tempo faz justiça a tudo <i>Il tempo fa giustizia a tutti</i> (1788) de Camilo Federici	Espectáculo apresentado a 18 de junho de 1797. Existe na Biblioteca Nacional de Portugal um manuscrito com a inscrição «Comédia intitulada <i>O tempo faz justiça a tudo</i> , composta por Camilo Federici, poeta italiano, e proximamente traduzida em português para se representar no Real Teatro de S. Carlos / Apresentada na Secretaria de Estados dos Negócios do Reino em 18 de abril de 1797 / Joaquim Guilherme da Costa Posser», revelando que este foi o exemplar utilizado para pedir licença de representação para a época em questão.	*LNTSC 8 (BNP, COD 7057)	I, T, E
O poltrão (entremez)	Espectáculo apresentado a 19 de junho de 1797, no intervalo da ópera <i>Le trame luse</i> .	*LNTSC 9	I, T, E
Totila <i>Totila ovvero i visigoti</i> de Camilo Federici	Espectáculo apresentado a 28 de junho de 1797.	*LNTSC 10	I, T, E
O homem agradecido <i>El hombre agradecido</i> (1790) de Luciano Comella	Espectáculo apresentado a 16 de julho de 1797.	*LNTSC 11	I, T, E
A guerra declarada ou Astúcia contra astúcia <i>Guerre ouverte, ou Ruse contre ruse</i> (1786) de Dumaniant	Espectáculo apresentado a 23 de julho de 1797. Existe manuscrito com este título na BNF, copiado em 1810.	*LNTSC 12 (BNF, CLMP, tomo XV)	I, T, E

Duque de Borgonha	<i>I falsi galantuomini o sia il duca di Borgogna detto l'ardito</i> de Camilo Federici, trad. Manuel Rodrigues Maia	<p>Espetáculo apresentado a 9 de agosto de 1797.</p> <p>Existe na CLMP um manuscrito intitulado <i>O Duque de Borgonha ou Os falsos homens de bem. Primeira parte. Drama de meio carácter de cinco atos que se representou nos teatros nacionais da Rua dos Condes e real de S. Carlos, com geral aceitação, composto pelo Doutor Maia</i>, que corresponderá ao texto representado no Teatro S. Carlos nesta época. Não foi possível aceder a este texto.</p> <p>Na BNP, existe um manuscrito com o mesmo título, cujas personagens e local da ação são os mesmos da peça de Federici, mas cujo enredo é outro.</p> <p>Andreia Amaral dá indicação de que a versão portuguesa é a «tradução e adaptação de <i>Drama en cinco actos: Los falsos hombres de bien. Traducido del italiano al español por Don Luciano Francisco Comella</i> (1790)».</p>	<p>*LNTSC 14 (BNF, CLMP, tomo XI) (BNP, COD 1386-3) (Amaral, 2007) (Cranmer [no prelo])</p>	I, T, E
Maria Teresa	de Luciano Comella	<p>Espetáculo apresentado a 3 de setembro de 1797.</p> <p>Comella é autor de três peças em cujo título figura o nome de Maria Teresa de Áustria: <i>El buen hijo ó Maria Teresa de Áustria</i>, <i>María Teresa de Austria en Landaw</i> e <i>El fenix de los criados ó Maria Teresa de Austria</i>, não sendo possível nomear qual delas foi traduzida para esta apresentação.</p> <p>A 19 de Janeiro de 1797 é escusada pela Real Mesa Censória a tradução da comédia <i>El fenix de los criados ó Maria Teresa de Austria</i> traduzida por Félix Moreno Monroy, com o título <i>O criado mais leal ou Maria Teresa de Áustria</i>, não podendo estabelecer-se outra relação entre a tradução de Monroy e o espetáculo no Teatro S. Carlos, para além da proximidade temporal.</p> <p>Cranmer indica que se trataria da peça <i>Maria Teresa de Áustria em Landaw</i>, de que existe uma tradução manuscrita pelo Padre José Manuel de Abreu Lima, na Biblioteca da Sala Jorge de Faria em Coimbra.</p>	<p>*LNTSC 15 (Cranmer, [no prelo])</p>	I, T, E
A proibição gera os desejos		Espetáculo apresentado a 17 de setembro de 1797.	*LNSTC 16	I, T, E

<p>O homem nem sempre é o que parece <i>L'uomo migliorato dai rimorsi</i> (1792) de Camilo Federici, trad. António Soares de Azevedo</p>	<p>Espetáculo apresentado a 1 de outubro de 1797. António José de Paula representou a personagem do protagonista, o Brigadeiro Senvál.</p> <p>Um manuscrito arquivado na BNP possui as seguintes inscrições: «Esta peça no seu original italiano se denomina <i>O alferes</i>. Foi traduzida por António Xavier com o título <i>A sensibilidade no crime</i> e pelo D^{or}. A. S. de A. [António Soares de Azevedo] com o título <i>O homem nem sempre é o que parece</i>» e «Comédia nova intitulada <i>O homem nem sempre é o que parece</i> de Camillo Federici, poeta italiano, traduzida livremente para representar-se pela Companhia Nacional do Real Teatro de S. Carlos, ano de 1799». A data de 1799 no manuscrito pode tratar-se de um erro do redator ou corresponder a uma apresentação em Janeiro de 1799, antes de terminarem as representações portuguesas no S. Carlos.</p>	<p>*LNSTC 17 BN, COD 7062</p>	<p>I, T, E</p>
<p>Elogio à infanta D. Mariana</p>	<p>Elogio recitado por António Manuel Cardoso Nobre a 7 de outubro de 1797.</p>	<p>*LNST 18</p>	<p>E</p>
<p>A filosofia dos velhacos, segunda parte do Duque de Borgonha <i>La filosofia dei birbante</i> de Camilo Federici</p>	<p>O espetáculo foi apresentado no dia 4 de novembro de 1797. Na BNP existe um manuscrito intitulado <i>A virtude premiada (segunda parte do Duque de Borgonha)</i> que não corresponde a uma tradução de <i>La filosofia de birbante</i>. O CTMP inclui a indicação de um manuscrito intitulado <i>O Duque de Borgonha ou A virtude premiada. Segunda parte. Drama de meio carácter que se representou nos teatros nacionais da Rua dos Condes e Real de S. Carlos, com geral aceitação, composto pelo Padre José Manuel de Abreu Lima, copiado aos 6 de Novembro de 1817</i>. Apesar de se indicar que é a segunda parte do <i>Duque de Borgonha</i>, o subtítulo é diferente. Não foi possível aceder ao texto da BNF.</p>	<p>*LNSTC 19 (BN, COD 1386-3) (BNF, CLMP, tomo XI) (Cranmer, [no prelo])</p>	<p>I, T, E</p>
<p>Criada sagaz (entremez)</p>	<p>O espetáculo foi apresentado nos dias 25, 19 e 30 de novembro e 3 e 6 de dezembro de 1797.</p>	<p>*LNSTC 20, 21, 22 e 23</p>	<p>I, E</p>
<p>O cómico inglês de L.A.A.M.</p>	<p>O espetáculo foi apresentado no dia 6 de dezembro de 1797. No CTMP encontra-se a indicação «Comédia intitulada <i>O cómico inglês</i> por L.A.A.M.». As iniciais poderão corresponder ao nome de Luís António de Almeida Macedo, autor setecentista cujas iniciais correspondem, embora não se qualquer obra teatral deste autor.</p>	<p>*LNSTC 23 (BNF, CLMP, tomo VII) (Silva I. F., 1860)</p>	<p>I, E</p>

A esparrela da moda ou O entremez do cadete (entremez) de José Daniel Rodrigues da Costa	Entremez apresentado no dia 9 de dezembro de 1797, em complemento às apresentações da ópera <i>Le astuzie femminili</i> e do bailete de Pedro Pironi, <i>Astúcia da criada ou o doente fingido</i> . O entremez conta com a participação extraordinária de Domingos Caporalini, Miguel Schira e José Tavani, da Companhia Italiana. É possível que se trate do entremez <i>A esparrela da moda</i> de José Daniel Rodrigues da Costa que integra vários números cantados e que conta entre as personagens com um «cadete simples». Este entremez tinha sido impresso em 1784 na oficina de Domingos Gonçalves, com indicação de ter sido representado no Teatro do Salitre. Seguiu-se-lhe uma segunda parte intitulada <i>O mau rabeca ou O chá de três xícaras</i> .	*LNSTC 24	I, E
O capitão Belisário	O espetáculo foi apresentado no dia 12 de dezembro de 1797. Intérpretes: António José de Paula (Justiniano), José Félix da Costa (Belisário). Há várias apropriações teatrais sobre a figura do general bizantino, Belisário. Sabe-se, através do testemunho de Manuel de Figueiredo e de uma tradução de Pedro António Pereira, cujo manuscrito se encontra arquivado na BNP, na coleção do copista António José de Oliveira, que circulavam várias peças com o mesmo título em Lisboa no final do séc. XVIII, não é por isso possível apurar quem seria o autor da peça apresentada neste dia.	*LNSTC 25 (Figueiredo <i>apud</i> Silva, 1862, p. 277)	I, E
A reforma da partida (entremez)	Entremez apresentado no dia 16 de dezembro de 1797, no intervalo do espetáculo <i>O capitão Belisário</i> .	*LNSTC 25	I, E
Frederico II, rei da Prússia, 2ª parte <i>Federico segundo, rey de Prusia, primera parte</i> de Luciano Comella	Espectáculo apresentado a 19 e 30 de novembro e a 3 de dezembro de 1797.	*LNSTC 20 e 22 (Ver cap. «Repertório de António José de Paula»)	I, T, E
A primeira parte do mágico de Salerno <i>El magico de Salerno</i> de Juan Salvo y Vela, (trad. António José de Paula?)	Espectáculo apresentado a 27 de dezembro de 1797.	*LNSTC 26 (Ver cap. «Repertório de António José de Paula»)	I, T, E

Os três rivais enganados (entremez) <i>Os três rivais enganados</i> de Manuel Rodrigues Maia	<p>Espetáculo apresentado a 27 de dezembro de 1797, no intervalo de <i>A primeira parte do mágico de Salerno</i>.</p> <p>O entremez <i>Os três rivais enganados</i> teve várias edições até 1835. As folhas de rosto desta edição (Lisboa, Tip. de A. L. de Oliveira, 1835) e das duas edições anteriores não datadas (Lisboa, Impressão de Alcobia, s.d.; e, Lisboa, of. Simão Tadeu Ferreira, s. d.) incluem a seguinte informação: «Entremez Os três rivais enganados, composto por Manuel Rodrigues Maia, para se representar no Real Teatro de S. Carlos.» A representação a que se refere a folha de rosto apenas pode ter ocorrido na época de 1796-98, uma vez que a oficina de Simão Tadeu Ferreira, responsável pelas impressões dos folhetos de S. Carlos, cessou atividade em 1810, e a segunda temporada de teatro declamado no S. Carlos é posterior a esta data.</p>	*LNSTC 26	I, E
A terceira parte de Frederico II, rei da Prússia <i>Federico segundo en Glatz, o La humanidad</i> de Luciano Comella	<p>Espetáculo apresentado a 13 de janeiro de 1798.</p>	*LNSTC 28 (Ver cap. «Repertório de António José de Paula»)	I, T, E
O frenesi (entremez) (adap. Joaquim Nepomuceno Arzejas?)	<p>Entremez apresentado a 13 de janeiro de 1798, no intervalo do <i>espetáculo Frederico II, rei da Prússia, 3ª parte</i>.</p> <p>Existem três manuscritos do entremez <i>O frenesi</i>: um na BNP e dois na BNF. Não há qualquer indicação sobre o seu autor. Nos manuscritos da BNF apenas se fornece informação sobre o adaptador: Joaquim Nepomuceno Arzejas.</p>	*LNSTC 28 (BNP, COD 7064)	I, E
Gustavo Adolfo, rei da Suécia <i>Gustabo Adolfo, Rey de Suecia</i> de Juan Manuel Martínez	<p>Espetáculo apresentado nos dias 4 e 6 de fevereiro de 1798, este último em benefício de António José de Paula.</p>	*LNSTC 29 e 30	I, E
O doutor Sovina (entremez) de Manuel Rodrigues Maia	<p>Espetáculo apresentado a 20 de fevereiro de 1798, no intervalo do espetáculo <i>A cousa rara</i>, da Companhia Italiana.</p> <p>O entremez <i>O Doutor Sovina</i> teve várias edições até 1845, sempre com indicação na folha de rosto de ter sido representada no Teatro de S. Carlos. É muito provável que a primeira edição tenha acompanhado a representação do espetáculo em 1798, e que as edições seguintes apenas reproduzissem a folha de rosto sem que o facto mencionado de ser representado no S. Carlos fosse verdadeiro.</p>	*LNSTC 31	I, E
Temporada 97/98?			
A pereira de Manuel Rodrigues Maia	<p>Na BNP encontra-se um manuscrito, copiado a 7 de junho de 1798, intitulado <i>A pereira</i>, que indica que se trata de uma «pequena peça para se representar no Real Teatro de S. Carlos por Manuel Rodrigues Maia».</p>	(BNP, COD 7067)	I, E

Duas vezes somos meninos ou A castanheira e o marujo (farsa) de António José de Paula	Existe manuscrito desta peça na BNF, copiado em 1820. Na folha de rosto está indicado que a farsa foi representada no Teatro S. Carlos.	(Ver cap. «Repertório de António José de Paula»)	A, E
Boemundo na Boémia ou A calúnia desmascarada trad. Tomás António dos Santos e Silva	Na CLMP existe um manuscrito intitulado <i>O cavalheiro Boemundo na Boémia ou A calúnia castigada. Drama sentimental de cinco atos, que se representou nos teatros nacionais da rua dos Condes e Real de S. Carlos</i> , com indicação de ter sido traduzida por Tomás António dos Santos Silva. Encontra-se na Biblioteca Nacional de Portugal um manuscrito intitulado <i>Comédia nova intitulada A calúnia desmascarada ou Boemundo</i> .	(CLMP, tomo VIII) (BN, COD 7061)	E
As lágrimas da viúva ou O Doutor Solitário <i>Le lagrime d'une vedova</i> de Camillo Federici, trad. António José de Paula	Existe manuscrito desta peça na BNF, copiado em 1820. Na folha de rosto está indicado que o drama foi representado no Teatro S. Carlos.	(Ver cap. «Repertório de António José de Paula»)	A, E
A mestra Abelha (de Manuel Rodrigues Maia?)	O entremez <i>A mestra Abelha</i> , publicado pela oficina de Simão Tadeu Ferreira em data desconhecida, apresenta a mesma tipologia dos entremezes de Manuel Rodrigues Maia, <i>O Doutor Sovina</i> e <i>Os três rivais enganados</i> , contendo a indicação «para se representar no Real Teatro de São Carlos». Por estes motivos, é plausível que tenha feito parte do repertório da Companhia de Atores Portugueses. Andreia Amaral coloca a hipótese de ser da lavra de Rodrigues Maia. No entanto, o argumento que apresenta – a repetição do título no final da obra – é uma característica do género comum a outros autores de comédia desde o séc. XVII, não nos parecendo, por isso, suficiente para a atribuição de autoria.	(Amaral, 2007, p. 55)	E
TEATRO DA RUA DOS CONDES			
Temporada 1799/1800			
Poema dedicado a D. Maria I (poema) de Bocage	Recitado a 17 de dezembro de 1799, na celebração do aniversário de D. Maria I.	(Bocage, 1875)	I, E
O extremoso	Bocage escreveu o prólogo apresentado antes da peça.	(Bocage, 1875)	I, E
O remendão	Drama apresentado antes da Quaresma.	(Ruders, 1981, p. 96)	I, E
Temporada 1800/01			

José II, Imperador da Alemanha <i>I viaggi dell'imperator Sigismondo ossia Lo scultore ed il cieco</i> (1790) de Camilo de Federici	O espetáculo terá sido apresentado antes de abril de 1800. Ruders menciona a personagem de um cego, que também está presente no manuscrito arquivado na BNP intitulado <i>As viagens do imperador José II</i> , traduzida de <i>I viaggi dell'imperator Sigismondo</i> , pressupondo-se assim que este seja o texto de partida da peça.	(Ruders, 1981,p. 113-118) (BNP, COD 11297)	I, E
A nação ditosa	O espetáculo foi apresentado antes de abril de 1800.	(Ruders, 1981,p. 113-118)	I, E
Desordem na romaria	O espetáculo foi apresentado antes de abril de 1800.	(Ruders, 1981,p. 113-118)	I, E
Nun'Álvares Pereira de Tomás António dos Santos Silva	Bocage escreveu um prólogo recitado no mesmo teatro, antes da apresentação da peça.	(Bocage, 1875, p. 93)	I, E
Cantata à princesa D. Maria Teresa de Bocage	Cantata recitada na celebração do aniversário da princesa D. Maria Teresa, em Abril de 1800.	(Bocage, 1806, p. 26).	I, E
Temporada 1801/1802			
Elogio a D. Carlota Joaquina, Princesa do Brasil de Bocage	Elogio apresentado a 25 de abril de 1801, na celebração do aniversário de D. Carlota Joaquina, Princesa do Brasil.	(Bocage, 1875, pp. 43-45)	I, E
Elogio ao Príncipe Regente D. João de Bocage	Elogio apresentado a 13 de maio de 1801, na celebração do aniversário do Príncipe Regente D. João.	(Bocage, 1875, pp. 14-17)	I, E
Elogio à Princesa D. Isabel Maria de Bocage	Elogio apresentado a 5 de julho de 1801, na celebração do nascimento da Princesa D. Isabel Maria	(Bocage, 1875, pp. 55-59).	I, E
O criado astucioso	Espectáculo em cena no final de janeiro de 1802. Na CLMP existe o manuscrito intitulado <i>O criado astucioso ou O governador da ilha desabitada</i> .	(ANTT/MR, IGP, lv. VI, ff. 258 a 258v) (BNF, CLMP, tomo VIII)	I, E
A casa de campo <i>La villa</i> , música de Marcos Portugal		(Vasconcelos, 1870, p. 82).	I, E
A máscara música de Marcos Portugal		(Vasconcelos, 1870, p. 82).	I, E
Quem busca lã fica tosquiado <i>L'equivoco</i> , trad. Sebastião Xavier Botelho, música de Marcos Portugal		(Vasconcelos, 1870, p. 82).	I, E
O sapateiro música de Marcos Portugal		(Vasconcelos, 1870, p. 82).	I, E

Temporada 1802/1803			
O beato fingido <i>O devoto fingido ou A dama requestada</i> de Sebastião José Xavier Botelho	Espetáculo apresentado a 9 de outubro de 1802 e em cena ainda em novembro do mesmo ano.	(ANTT/IGP, lv.201, ff. 275v-276) (BNF, CLMP, tomo IX)	I, E
O morgado de Aldegavinha ou O Belchior Farrapas de Sebastião José Xavier Botelho		(Ferreira, 2017)	I, E
Despedida de Paula ao seu público de Bocage		(Bocage, 1853, p.69-72)	I, E
Elogio de Bocage	Elogio apresentado no dia do benefício de um ator.	(Bocage, 1875, p. 17)	I, E
Oratórias	Oratórias apresentadas por altura da Quaresma.	ANTT/ IGP, lv. VI, ff. 258 a 258v	I, E

3. Obras de António José de Paula

Apresentam-se de seguida os títulos de peças teatrais que poderão ter sido redigidos por António José de Paula, como autor e como tradutor.

Apenas se incluíram títulos que lhe podem ser atribuídos por indicações em registos oficiais, nos próprios documentos ou por terceiros. As peças que apenas fizeram parte do repertório das companhias em que trabalhou não se encontram incluídas se não há referência à sua intervenção. A informação mais detalhada sobre os títulos encontra-se no capítulo «Repertório de António José de Paula».

Título
<i>Texto/autor/tradutor</i>
A audiência ou A escola dos Príncipes <i>L'udienza</i> de Camillo Federici, trad. António José de Paula
A dama bizarra <i>La donna bizzarra</i> de Goldoni, (trad. António José de Paula?)
A exaltação da cruz <i>Exaltación de la cruz</i> de Calderón de la Barca, trad. António José de Paula
A gratidão <i>A gratidão</i> de António José de Paula
A italiana em Lisboa de António José de Paula
A misantropia ou o arrependimento <i>Le Philinte de Molière ou la suite du Misanthrope</i> de Philippe-François-Nazaire Fabre, trad. António José de Paula
Adriano em Roma de António José de Paula
Amor e vingança António José de Paula e António Xavier Ferreira de Azevedo
Amos feitos criados de António José de Paula
Atreu e Tieste <i>Atrée et Thyeste</i> de Prosper Crébillon, trad. António José de Paula
As duas famílias de António José de Paula
As lágrimas da viúva ou O Doutor Solitário <i>Le lagrime d'una vedova</i> de Camillo Federici, trad. António José de Paula
Canção à despedida do ilustríssimo e excelentíssimo senhor D. Rodrigo José de Meneses de António José de Paula
Carta de Elouise de António José de Paula
Casa de Gonçalo de António José de Paula
Casa de gulosos e perdulários por vício de António José de Paula
Cid <i>Le Cid</i> de Pierre Corneille, trad. António José de Paula
Cleópatra de António José de Paula
Colombo <i>Cristóbal Colón</i> de Luciano Comella, trad. António José de Paula
D. Afonso de Albuquerque em Goa de António José de Paula

D. João de Espina – primeira parte <i>Don Juan de Espina en Madrid</i> de José de Cañizares , trad. António José de Paula (?)
D. João de Espina – quarta parte de António José de Paula
D. João de Espina – terceira parte de António José de Paula
D. João de Espina – segunda parte <i>Don Juan de Espina en Milán. Segunda parte</i> de José de Cañizares , trad. António José de Paula (?)
Delícias da Baía (?) de António José de Paula
Dom João Tenório, O convidado de pedra ou O homem dissoluto Dom Juan ou Le festin de Pierre de Molière, trad. António José de Paula
Duas vezes somos meninos ou A castanheira e o marujo (farsa) de António José de Paula
Elogio ao Príncipe D. João / Quadras recitadas no dia de aniversário de D. João, Príncipe do Brasil
Escola do mundo trad. António José de Paula
Fidelidade de António José de Paula
Frederico II da Prússia ou A humanidade <i>Federico segundo en Glatz o La humanidad</i> (1792) de Luciano Comella, trad. António José de Paula
Frederico II, rei da Prússia <i>Federico segundo en el campo de Torgau, segunda parte</i> de Luciano Comella, trad. António José de Paula
Frederico II, rei da Prússia, 2ª parte <i>Federico segundo, rey de Prusia, primera parte</i> de Luciano Comella, trad. António José de Paula
Inimigo dos homens de António José de Paula
Lances de valor e zelos ou As gémeas mais valerosas trad. António José de Paula
Maíoma <i>Le Fanatisme ou Mahomet le prophète</i> de Voltaire, trad. António José Paula
Não se vence a natureza de António José de Paula
Nitetes no Egipto <i>Nitteti</i> de Metastásio, trad. António José de Paula
O amo irresoluto e o criado fiel <i>O amo irresoluto e o criado fiel</i> de António José de Paula
O amor dos deuses <i>O amor dos deuses</i> de António José de Paula
O avaro <i>L'avare</i> de Molière, trad. António José de Paula
O casamento da vingança de António José de Paula
O homem vencedor de Goldoni, trad. António José de Paula
O licenciado de António José de Paula
O morto-vivo ou o desvanecido de si mesmo de António José de Paula
O órfão da China <i>L'orphelin de la Chine</i> de Voltaire, trad. António José de Paula
O pai confundido de António José de Paula

O trapaceiro

Il frappatore de Goldoni, trad. António José de Paula

O urso ou os caçadores medrosos

de António José de Paula

O velho/rico insidiado

Il ricco insidiato de Goldoni, trad. António José de Paula

O vilão enfatuado

de António José de Paula

Ódio, valor e afeto ou O novo Farnace em Eracleia

trad. António José de Paula

Olympiade

L'Olimpiade de Metastásio, trad. António José de Paula

Oratórias

Os extravagantes

de António José de Paula

Os peraltas mascarados em Almada

Os peraltas mascarados em Almada (1774) de António José de Paula

Por amparar a virtude esquecer seu mesmo amor

de António José de Paula

Sepúlveda

de António José de Paula

Tamerlão na Pérsia

Il Tamerlano de Agostino Piovene, trad. António José de Paula

Vieira, restaurador de Pernambuco

de António José de Paula

Virgínia

de António José de Paula

Vologeso

Il Vologeso de Metastásio, trad. António José de Paula

Zanga ou A vingança

The revenge Edward Young, trad. António José de Paula

4. Vocabulário

Aço: Liga de estanho e mercúrio que constitui o fundo dos espelhos.

Adelo: Indivíduo que vende objetos usados.

Adusta: Queimada; enegrecida pelo calor; cálida; árida.

Alborotar: O mesmo que alvoraçar.

Alicantina: Trapaça (no jogo ou nos negócios).

Aljôfar: Pérolas miúdas; orvalho; lágrimas (fig.).

Alparca: O mesmo que alpercata.

Andejo: Que anda sempre por fora de casa; erradio; que gosta de muda constantemente de lugar.

Apascentar: Deleitar.

Arreminadamente: Enfurecidamente; com ameaças.

Boiante: Que bóia; flutuante.

Brandão: Vela grossa de cera.

Calabre: Corda grossa; amarra ou cabo.

Catasta: Lugar em que os escravos eram expostos à venda, entre os romanos; antigo instrumento e lugar de tortura.

Ceira: Vaso de esparto para figos e outras passas.

Chavasquais: Terreno que não presta para searas; mata cerrada de plantas espinhosas; lugar desarrumado ou muito sujo.

Cimalha: Algo que está no alto, no cimo de algo.

Coscorrinho: Mealheiro

Debuxar: Planear; representar; figurar

Derrota: Rota, percurso, itinerário

Documento: Máxima, princípio doutrinal em Física ou Moral.

Embair: Induzir em erro com imposturas.

Engraçar: Sentir-se agradavelmente impressionado ao ver (alguém ou alguma coisa).

Ensoberbecer: Tornar soberbo, ufano, orgulhoso.

Entestar: Fazer testada; defrontar; confinar, estar em contacto.

Enxárcia: Conjunto de todos os cabos de um navio que seguram os mastros e mastaréus.

Enzonar: Intrigar, mexericar.

Espessura: Vegetação; floresta.

Estro: Inspiração ou entusiasmo poético ou artístico; riqueza de imaginação.

Férvido: Ardente, fervoroso, com muito fogo.

Galopim: Moço de recados; vadio; rapaz.

Gambérrias: Movimento ou golpe para derrubar alguém, geralmente com perna ou pé à frente de ou entre as pernas ou os pés dele, para que perca o equilíbrio.

Incontinente: Imediatamente.

Intercadente: Intermitente, irregular, desigual.

Lebrina: Neblina.

Licenciada: Dissoluta (no sentido de licencioso).

Mércia: Negócio ou tratado clandestino.

Negaça: Artifício para atrair com engano.

Nitante: Que resplandece; brilhante; luzidio; nítido.

Ópio: Intrujice; manha.

Parche: Atualmente, em espanhol, é o nome dado a uma membrana estendida sobre uma das aberturas de um tambor. Deveria ser um instrumento de percussão.

Pavês: Arma defensiva que cobria inteiramente o soldado que a levava; qualquer escudo; reparo ou defesa dos tripulantes de um navio.

Pejado: Envergonhado.

Pélago: Abismo; voragem; intensidade.

Penates: Nome dos deuses do lar doméstico, entre os romanos e os etruscos.

Perlenga: Palavreado; discussão; rixa.

Polícia: Urbanidade dos cidadãos, tratamento decente

Prófuga: Fugitiva; desertora; errante; vadia.

Protérvia: Qualidade do que é protervo; insolência; descaros; violência.

Rédito: Renda, lucro de dinheiro, usura.

Restar: Ficar; sobreviver; subsistir.

Rumor: Fama; notícia.

Sota: Dama no jogo das cartas. Orelha da sota é um jogo de cartas.

Tabocas: Cana brava, espécie de bambu.

Terço: Troço de tropas correspondente ao regimento atual.

Teucro: O mesmo que troiano.

Trance: O mesmo que transe.

Tremó: Aparador com espelho colocado no pano da parede, entre duas janelas.

Undívago: Que voga ou vagueia sobre as ondas

Viador: Oficial principal da casa real, ao serviço da rainha; transeunte; passageiro.

Zimbório: Espaço onde estão os astros. Céu; firmamento.

BIBLIOGRAFIA

Fontes arquivísticas

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

As entradas precedidas de (•) foram acedidas através da base de dados *HTPonline - Documentos para a História do Teatro* [disponível em ww3.fl.ul.pt/cethpt].

Fundo do Ministério do Reino

ANTT/MR, mç. 453, cx. 567

ANTT/MR, mç. 454

ANTT/MR, lv. 327, f.180v e f.211v

ANTT/ MR, lv. 1341

Fundo da Real Mesa Censória

- ANTT/ RMC, cx. 5, n.º 98 – 2, 104, 115 – 1 e 109 – 1
- ANTT/ RMC, cx. 6, n.º 25, 64, 85
- ANTT/ RMC, cx. 7, n.º 24, 27
- ANTT/ RMC, cx. 8, n.º 10 e 23 – 1
- ANTT / RMC, cx. 9, n.º 25
- ANTT/ RMC, cx. 19 doc. 5, 18, 72 e 105
- ANTT/ RMC, cx. 20, doc. 101
- ANTT/ RMC, cx. 21, doc. 8, 9, 10, 12, 15, 16, 35, 100, 122, 168, 171, 172, 173 e 174.
- ANTT/ RMC, cx. 22, doc. 9, 16, 18, 110, 128
- ANTT/ RMC, cx. 23, n.º 15, n.º 16, n.º 17, n.º 21, n.º 41
- ANTT/ RMC, cx. 324
- ANTT/ RMC, cx. 451
- ANTT/ RMC, cx. 512, doc. 5137, 5145, 5162, 5163, 5167, 5168, 5169 e 5171
- ANTT/ RMC, lv. 3, f. 185
- ANTT/ RMC, lv. 4, f. 148, f. 157, f. 162, f. 176v, f. 179v, f. 206, f. 211v, f. 267v, f. 301v, f. 309v
- ANTT/ RMC, lv. 5, f. 116, f. 139v, f. 146v , f. 151v, f. 152, f. 153, f. 153v, f. 162, f. 167, f. 178, f. 179v, f. 191, f. 193, f. 197, f. 265v
- ANTT/ RMC, lv. 6, f. 53, f. 81v, f. 83-83v
- ANTT/ RMC, lv. 7, f. 49v, f. 52, f. 71v, f. 168, f. 49v

- ANTT/ RMC, lv. 8, f. 34, f. 65
- ANTT/ RMC, lv. 10, , f. 18ff. 46v-47, f. 64, f. 102v, f. 106v, f. 111v e f. 187
- ANTT/ RMC, lv. 11, f. 114, f. 124v f. 153v, f. 172v, f. 187ANTT/ RMC, cx. 222, n.º

362

ANTT/ RMC, cx. 323, n.º 2234

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, cx. 289, n.º 1599

ANTT/ RMC, cx. 460.

Fundo da Intendência Geral da Polícia

ANTT/ IGP, lv. 83, e lv. 189 a lv. 202

- ANTT /IGP, lv. I, ff.82-86
- ANTT / IGP, lv. II, ff. 34-34v

Arquivo Regional da Madeira

Registos notariais

Livro de Notas do 2º Cartório Notarial do Funchal, 4º ofício, lv. 2034, fl. 93v-94v
 Livro de Notas do 2º Cartório Notarial do Funchal, 4º ofício, lv. 2034, fl. 97-97v
 Livro de notas do 2º Cartório notarial do Funchal, 4º ofício, lv. 2034, 97v-98
 Livro de notas do 2º Cartório notarial do Funchal, 4º ofício, lv. 2035, 6v- 8
 Livro de notas do 2º Cartório notarial do Funchal, 4º ofício, lv. 2035, 10v- 11
 Livro de Notas do 2º Cartório Notarial do Funchal, 4º ofício, lv. 2035, 11v- 12
 Livro de notas do 2º Cartório notarial do Funchal, 4º ofício, lv. 2035, 23v-24

Registos paroquiais

Livro de Assentos de casamento, Paróquia da Sé, lv. 59, f. 122 v
 Livros de Assentos de Batismo, Paróquia da Sé/ Paróquia do Funchal, lv.27, fl.138

Arquivo Histórico do Tribunal de Contas

Décimas da cidade, Livro de arruamentos da freguesia das Mercês – 1765
 Décimas da cidade, Livro de maneios da freguesia das Mercês – 1765
 Décimas da cidade, Livro de arruamentos da freguesia dos Mártires – 1796
 Décimas da cidade, Livro de arruamentos da freguesia de S. José – 1799
 Décimas da cidade, Livro de arruamentos da freguesia de S. José – 1800
 Décimas da cidade, Livro de arruamentos da freguesia de S. José – 1801
 Décimas da cidade, Livro de arruamentos da freguesia de S. José – 1802

Arquivo Distrital de Setúbal

Registos paroquiais

Livro de assentos de óbito da freguesia de São Sebastião, livro 5.º

Arquivo Distrital de Lisboa

Registos notariais

Livro de Notas do 1º Cartório Notarial de Lisboa, of. B, cx. 89, lv.769

Livro de Notas do 3º Cartório Notarial de Lisboa, cx. 154, lv. 721

Livro de Notas do 3º Cartório Notarial de Lisboa (antigo 11º), cx. 155, lv. 728

Livro de Notas do 3º Cartório Notarial de Lisboa, cx. 167, lv. 802

Livro de Notas do 3º Cartório Notarial de Lisboa, cx. 167, lv. 803

Livros de Notas do 3º Cartório Notarial de Lisboa, cx. 169, lv. 814

Livro de Notas do 6º Cartório Notarial de Lisboa, cx.5, lv.22

Livro de Notas do 6º Cartório Notarial de Lisboa, cx. 6, lv.26

Livro de Notas do 7º Cartório Notarial de Lisboa, ofício A, lv. 646

Livro de Notas do 7º Cartório Notarial de Lisboa, ofício A, lv. 658

Livro de Notas do 7º Cartório Notarial de Lisboa, ofício A, lv. 663

Livro de Notas do 7.º Cartório Notarial de Lisboa, ofício A, cx. 110 lv. 670

Livro de Notas do 7.º Cartório Notarial de Lisboa, ofício A, cx, 112, lv. 681

Livro de Notas do 7º Cartório Notarial de Lisboa, ofício A, lv. 685

Livro de Notas do 7.º Cartório Notarial de Lisboa, ofício B, cx. 9, lv. 3

Livro de Notas do 7º Cartório Notarial de Lisboa, ofício B, cx. 33, lv. 153

Livro de Notas do 7º Cartório Notarial de Lisboa, ofício B, cx. 33, liv. 154

Livro de Notas do 7º Cartório Notarial de Lisboa, ofício B, cx. 34, lv. 156

Livro de Notas do 7º Cartório Notarial de Lisboa, ofício B, cx. 34, lv. 158

Livro de Notas do 9º Cartório Notarial de Lisboa, lv. 69

Livro de Notas do 9º Cartório Notarial de Lisboa, lv. 80

Livro de Notas do 12º Cartório Notarial de Lisboa, ofício A, cx. 18, lv. 87

Documentos dos livros de Notas do 7º Cartório Notarial de Lisboa, cx. 19, ano de 1796

Documentos dos livros de Notas, 3º Cartório Notarial de Lisboa, mç. 180, doc. 1

Registos paroquiais

Paróquia de S. José, Registo de Óbitos, lv.9

Paróquia das Mercês, Assentos de casamento, lv. 6

Arquivo Nacional do Brasil

Livro de Notas do 2.º Cartório Notarial, lv. 123

Livro de Notas do 4.º Cartório Notarial, lv. 109

Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

Senado (notação 16.1.5).

Arquivo Público de Pernambuco Jordão Emerenciano

Correspondência para a Corte (1784-1798)

Edições setecentistas

ANON. (1746). *Lances de zelos e amor*. Lisboa: Herdeiros de António Pedroso Galvão.

ANON. (1759). *Lances de zelos e amor*. Lisboa: Of. António Vicente da Silva.

ANON. (1764). *Ódio, valor e afeto*, trad. de M.C. de M.M. Lisboa: Of. de Francisco Borges de Sousa.

ANON. (1783). *Os trágicos efeitos da impaciência de Tamerlão na Pérsia*. Lisboa: Of. Domingos Luís Gonçalves.

ANON. (1784). *O ilustríssimo D. Afonso de Albuquerque em Goa*. Lisboa: Of. de António Rodrigues Galhardo.

ANON. (1790). *Amos fingidos criados*. Lisboa: Of. Luisiana.

AGUIAR, Manuel Caetano Pimenta de. (1816). *Virgínia*. Lisboa: Imprensa Régia.

BERTATI, Giovanni. [1773]. *La contessa di Bimbinpoli, dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel teatro della Rua dos Condes in Lisbona, nel carnevalle dell'ano 1773*. [Lisboa]: Stamperia Real [Imprensa Régia].

BRANDÃO, Luís Pereira. (1588). *A Elegiada*. [Lisboa]: por Manuel Lyra

BRITO, Bernardo Gomes de (org.) (1735-1736). *História Trágico-Marítima*. Lisboa: Oficina da Congregação do Oratório.

CAÑIZARES, José de. (s.d.). *Juan de Espina en Milán*. Sevilha: Imprenta Real.

CAÑIZARES, José de (1745). *Don Juan de Espina en su patria*. Madrid: Antonio Sanz.

CARASALE, Angelo. (1736). *Farnace, dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Bartolomeo nel di 19. Decembre di questo anno 1736*. Nápoles: [s.n.].

CARPANI, Giuseppe. (1795). *Rinaldo d'Aste ou O morto vivo*. Lisboa: Of. de António Gomes Galhardo

COMELLA, Luciano Francisco. [1789]. *Federico segundo en el campo de Torgau, segunda parte*. Barcelona: Juan Francisco Piferrer.

- COMELLA, Luciano. (1794). *Comédia intitulada Frederico II, Rei da Prússia, composta por D. Luciano Francisco Comella em o idioma espanhol e traduzida livremente para uso do teatro da nação portuguesa por A.J.P., a qual se representou pela primeira vez no Teatro do Salitre no ano de 1793, e novamente se repete no mesmo Teatro no presente ano de 1794*, trad. António José de Paula. Lisboa: Of. de José de Aquino Bulhões.
- COMELLA, Luciano Francisco. (1794). *Comédia intitulada Frederico II Rei da Prússia, Composta por D. Luciano Francisco Comella, em o idioma espanhol, e traduzida livremente para uso do teatro da nação portuguesa por A. J. P. Segunda parte*, trad. António José de Paula. Lisboa: Of. de José de Aquino Bulhões.
- COMELLA, Luciano Francisco. (1794). *Comédia intitulada a Humanidade, terceira parte de Frederico II, Rei da Prússia, composta por D. Luciano Comella, representada no Teatro de Madrid pela primeira vez em o ano de 1792, tendo igual aceitação à das outras partes*, trad. António José de Paula. Lisboa: Of. de José Aquino Bulhões.
- COMELLA, Luciano Francisco. (1794). *Friderico segundo, rei de Prússia*, trad. D.F.M. de M. [Dom Félix Moreno de Monroy]. Lisboa: Of. João António Reis.
- COMELLA, Luciano Francisco. (1794). *Friderico segundo, rei de Prússia [em Glatz]*, trad. D.F.M. de M. [Dom Félix Moreno de Monroy]. Lisboa: Of. João António Reis.
- COMELLA, Luciano Francisco. (1794). *Friderico segundo, rei da Prússia no campo de Trugau*, trad. D.F.M. de M. [Dom Félix Moreno de Monroy]. Lisboa: Of. João António Reis.
- COMELLA, Luciano Francisco. (1795). *Comedia famosa Federico segundo, rey de Prusia, primera parte*. Valência: Imprenta de los Hermanos de Orga.
- COMELLA, Luciano Francisco. (1795). *Federico segundo en Glatz, ó la humanidad*. Valência: Imprenta de los Hermanos de Orga.
- COMELLA, Luciano Francisco. (s.d.). *Christobal Colon* (2ª ed.). [s.l.]: [s.n.]
- CORNEILLE. (1787). *O Cid*. Lisboa: Tipografia Rollandiana
- CORTE-REAL, Jerónimo. (1783) *Naufrágio e Lastimoso Sucesso da Perdição de Manuel de Sousa Sepúlveda e Dona Leonor de Sá sua mulher e filhos, vindo da Índia para este Reino na nau chamada o galeão grande S. João que se perdeu no Cabo de Boa Esperança na terra do Natal*. Lisboa: Tipografia Rollandiana
- COUTO, Diogo do. (1781). *Década VI*. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica

- CRÉBILLON. (s.d.). *A vingança de Atreu, rei de Micenas*. Lisboa: Of. António Gomes.
- DESTOUCHES, Philippe Néricault. (1763). *L'Irrésolu*. Viena: Ghelen
- FEDERICI, Camillo. (1794). *Comedie di caratere* (vol. 6, tomo V). Torino: Stamperia Mairesse.
- FEDERICI, Camillo. (1802). *Opere teatrali edite ed inedite di Cammillo Federici*, tomo IV. Pádua: Imprensa Giuseppe e Fratelli Penada.
- GOLDONI, Carlo. (1773). *Comedia nova intitulada A viúva sagaz ou astuta ou As quatro estações composta pelo doutor Carlos Goldoni; e traduzida segundo o gosto do teatro português*. Lisboa: Of. de Manuel Coelho Amado
- MAIA, Manuel Rodrigues. (s.d.). *O doutor Sovina*. Lisboa: Tip. Rollandiana.
- MAIA, Manuel Rodrigues. (s.d.). *O doutor Sovina*. Lisboa: Of. Simão Tadeu Ferreira.
- MAIA, Manuel Rodrigues. (s.d.). *A mestra Abelha*, Lisboa: Of. Simão Tadeu Ferreira.
- MAIA, Manuel Rodrigues. (s.d.). *Os três rivais enganados*. Lisboa: Impressão de Alcobia.
- MAIA, Manuel Rodrigues. (s.d.). *Os três rivais enganados*. Lisboa: Simão Tadeu Ferreira.
- MAIA, Manuel Rodrigues. (1835). *Os três rivais enganados*. Lisboa: Tip. de A. L. de Oliveira.
- MAIA, Manuel Rodrigues. (1845). *O doutor Sovina*. Lisboa: Tip. Matias José Marques da Silva.
- MENEZES, Francisco Xavier Vitério de. (1790). *Licença ao ilustríssimo e excelentíssimo senhor D. Tomás José de Melo do concelho de sua majestade fidelíssima, cavaleiro da sagrada Religião de Malta, coronel do mar da Real Armada, governador e capitão general de Pernambuco, Paraíba e mais capitánias anexas*. Lisboa: Of. de João António da Silva.
- METASTÁSIO. (1787). *Olympiade*. Lisboa: Of. Domingos Gonçalves.
- MOLIÈRE. (1768). *Tartufo ou O hipócrita*, trad. Manuel de Sousa. Lisboa: Of. José da Silva Nazaré.
- MOLIÈRE. (1787). *O avarento*. Lisboa: Tipografia Rollandiana.
- MOLIÈRE. (1785). *O convidado de pedra ou D. João Tonório, o dissoluto*, trad. de António José de Paula. Lisboa: Of. Francisco Borges de Sousa.
- PAULA, António José de. (1790). *O amor dos deuses*. Lisboa: Of. de João António da Silva.

- PAULA, António José de. (1790). *Canção à despedida do Illmo. e Exmo. senhor D. Rodrigo José de Meneses*. Lisboa: Of. Simão Tadeu Ferreira.
- PAULA, António José de. (1790). *Fidelidade*. Lisboa: Of. de João António da Silva.
- PAULA, António José de. (1790). *A gratidão*. Lisboa: Of. de Fillipe Jozé de França e Liz.
- [PAULA, António José de]. (1790). *Os peraltas mascarados em Almada*. Lisboa: Of. de António Gomes.
- [PAULA, António José de]. (1794). *O amo irresoluto e o criado fiel*. Lisboa: Of. de Simão Tadeu Ferreira.
- PROFUMO, Antonio (lib.) & Miró, António Luiz (comp.). (1840). *Virgínia: drama trágico em dois atos para se representar no real teatro de S. Carlos*. Lisboa: Tipografia Lisbonense.
- QUITA, Domingos dos Reis. (1781). *Obras de Domingos Reis Quita*. 2.^a edição. Lisboa: Tipografia Rollandiana.
- VEGA, Lope. (1771). *El exemplo mayor de la desdicha, y Capitán Belisario*. Barcelona. Thoma Piferrer.
- YOUNG, Edward. (1721). *The revenge*, Londres: W. Chetwood at Cato's-Head in Russel Street Convente-Garden and S. Chapmen at the Angel and Crown in Pall-Mall.
- YOUNG, Edward. (1759). *Conjectures on original composition in a letter to the author of Sir Charles Grandison*. Londres: A. Millar; R. & J. Dodsley.
- YOUNG, Edward. (1770). *Œuvres diverses du Docteur Young* (Vol. 3), trad. Le Tourneur. Paris: Le Jay.
- YOUNG, Edward. (1788). *A Vingança*, trad. Vicente Carlos de Oliveira. Lisboa: Of. Francisco Borges de Sousa.
- YOUNG, Edward. (1785). *La venganza*, trad. J.M.C.B. Madrid: Of. D. Joaquín Ibarra.

Livro das notícias de burletas e bailes publicadas no Real Teatro de S. Carlos desde dia 30 de junho de 1793 de sua abertura até dia 13 de maio de 1795. Biblioteca Nacional de Portugal (não catalogado).

O livro 4 das notícias das óperas e mais divertimentos que se representaram no Real Teatro S. Carlos desde o dia 5 de março de 1797 até o dia 20 de fevereiro de 1798. Biblioteca Nacional de Portugal (não catalogado)

Textos manuscritos

- AGUIAR, Manuel Caetano Pimenta de. (1816). *Virginia*. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, cx. 248, nº 765
- ANÓN. (s.d.). *Leonor de Sá*. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, fundo Morgado de Setúbal, mç.8, doc. 13.
- ANÓN. (s.d.). *Nova farsa intitulada O frenesim*. Biblioteca Nacional de Portugal, COD 7064.
- ANÓN. (1795). *A virtude premiada ou O duque de Borgonha: segunda parte*, cop. António José de Oliveira. Biblioteca Nacional de Portugal, COD 1386-3.
- ANÓN. (1796). *Entremez intitulado O chapéu mágico para o Teatro de S. Carlos*. Biblioteca do Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Coimbra, cota JF 26239.
- ANÓN. (1799). *O engano aparente*. Biblioteca dos Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Coimbra, cota JF 6-9-24.
- ANÓN. (1817). *Ódio valor e afeto ou O novo Farnace em Eracleia*, trad. António José de Paula, cop. Alexandre José Vítor da Costa Sequeira. Biblioteca Nacional de França, Fundo dos Manuscritos Portugueses, n.º 99, tomo XXIV, ff. 66-111.
- CABAÑA, Agustín Moreto y. (1784). *Não se vence a natureza*. Biblioteca Nacional de Portugal, COD. 1383-5
- CAÑIZARES, José de. (1783). *Dom João de Espina. Primeira parte*, cop. António José de Oliveira. Biblioteca Nacional de Portugal, COD. 1376//1.
- CAÑIZARES, José de. (1783). *Comédia nova intitulada Dom João de Espina. Segunda parte*, cop. António José de Oliveira. Biblioteca Nacional de Portugal, COD. 1376-2.
- COMELLA, Luciano Francisco. (s.d.). *Cristóvão Colombo ou A virtude triunfante da intriga*. Biblioteca do Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Coimbra, cota JF 5-9-72.
- CRÉBILLON. (1775). *Tragédia intitulada Atreo e Thieste*. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, cx. 289, n.º 1599.
- D'ÉGLANTINE, Fabre. (s.d.). *O homem de coração sensível*, trad. A. S. de A [António Soares de Azevedo]. Biblioteca Nacional de Portugal, COD 7052.
- D'ÉGLANTINE, Fabre. (s.d.). *O Philinto de Molière ou a 2ª parte do Misanthropo*. Biblioteca Nacional de Portugal, COD 7064.

- D'ÉGLANTINE, Fabre. (1817). *A misantropia ou o arrependimento*, trad. António José de Paula, cop. Alexandre José Vítor da Costa Sequeira. Biblioteca Nacional de França, Fundo dos Manuscritos Portugueses, n.º 97, tomo XXII, ff. 45-93.
- FEDERICI, Camillo. (1797). *O tempo faz justiça a tudo*. Biblioteca Nacional de Portugal, COD. 7057.
- FEDERICI, Camillo. (1799). *Comédia nova intitulada O homem nem sempre é o que parece de Camillo Federici, poeta italiano, traduzida livremente para representar-se pela Companhia Nacional do Real Teatro de S. Carlos*. Biblioteca Nacional de Portugal, COD 7062.
- FEDERICI, Camillo. (1817). *A audiência ou a verdadeira justiça*. Biblioteca Nacional de Portugal, COD. 11270.
- FEDERICI, Camillo. (1820). *As lágrimas da viúva ou O doutor solitário*, trad. António José de Paula, cop. Alexandre José Vítor da Costa Sequeira. Biblioteca Nacional de França, Fundo dos Manuscritos Portugueses, n.º 94, tomo XIX, ff. 94-143v.
- FEDERICI, Camillo. (1835). *As viagens do Imperador José 2º*, cop. Manuel Jesus de Andrade. Biblioteca Nacional de Portugal, COD. 11297.
- FEDERICI, Camillo. (1839). *A audiência ou A escola dos príncipes*, trad. António José de Paula, cop. Alexandre José Vítor da Costa Sequeira. Biblioteca Nacional de França, Fundo dos Manuscritos Portugueses, n.º 77, tomo II, ff. 219-250v.
- FIGUEIREDO, Manuel de. (s.d.). [*Poesia e outros textos*]. Biblioteca Nacional de Portugal, COD. 4477 e 4488.
- GOLDONI, Carlo. (1763). *Comédia nova, Composta no idioma italiano pelo Dr. Carlo Goldoni, Traduzida na língua portuguesa, para se representar no Teatro do Bairro Alto*. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, cx. 235, nº 545.
- GOLDONI, Carlo. (1781). *Nova comedia intitulada A dama bizarra*. Biblioteca Nacional de Portugal, COD. 1383-3.
- GOLDONI, Carlo. (1782). *Comédia nova intitulada O homem vencedor*, cop. António José de Oliveira. Biblioteca Nacional de Portugal, COD. 1372//4; F.R. 573.
- LUÍS, Nicolau. (1780). *Ilha desabitada*. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, cx. 222, n.º 362.
- MAIA, Manuel Rodrigues. (1798). *A pereira, pequena peça para se representar no Real Teatro de S. Carlos*. Biblioteca Nacional de Portugal, COD 7067.
- MOLIÈRE. (s.d.). *O dissoluto*. Biblioteca Nacional de Portugal, COD. 4566, FR 21.

- MOLIÈRE. (1771). *O dissoluto*. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, cx. 253, n.º 884.
- MOLIÈRE. (1774). *Comédia Nova do Convidado de pedra*. Biblioteca Nacional de Portugal, COD 4272.
- MOLIÈRE. (1790). *O libertino*, cop. António José de Oliveira. Biblioteca Nacional de Portugal, COD. 1369.
- MOLIÈRE. (1817). *O convidado de pedra ou O homem dissoluto*, trad. António José de Paula, cop. Alexandre Vítor da Costa Sequeira. Biblioteca do Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Coimbra, cota JF 5-9-72.
- MORETO, Agustin. (1784). *Não se vence a natureza*, cop. António José de Oliveira. Biblioteca Nacional de Portugal, COD 1383.
- PAULA, António José de. (s.d.) *Coleção das obras dramáticas de António José de Paula*, tomo II. Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, cota OMGAR254p.
- PAULA, António José de. (s.d.) *Coleção das obras dramáticas de António José de Paula*, tomo V. Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, cota OMGAR255p.
- PAULA, António José de. (s.d.). *Comédia intitulada As duas famílias*. Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca de Arte, cota: TC 501.
- PAULA, António José de. (1818). *O morto-vivo ou o desvanecido de si mesmo*, cop. Alexandre José Vítor da Costa Sequeira. Biblioteca Nacional de França, Fundo dos Manuscritos Portugueses, n.º 97, tomo XXII, ff.156-171.
- PAULA, António José de. (1818). *O urso ou os caçadores medrosos*, cop. Alexandre José Vítor da Costa Sequeira. Biblioteca Nacional de França, Fundo dos Manuscritos Portugueses, n.º 109, tomo XXXIV, ff.1-15v
- PAULA, António José de. (1820). *Duas vezes somos meninos ou A castanheira e o marujo*, cop. Alexandre José Vítor da Costa Sequeira. Biblioteca Nacional de França, Fundo dos Manuscritos Portugueses, n.º 86, tomo XI, n.º 6, ff. 130 a 148.
- [PAULA, António José de.] (1782). *O amo irresoluto e o criado fiel*. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, cx. 323, n.º 2234.
- [PAULA, António José de ?]. (s.d.). *Comédia Lances de valor e zelos ou As gémeas mais valerosas*. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, cx.234, doc.520.

[PAULA, António José de ?]. (1783). *D. João de Espina em França – Terceira parte*, cop. António José de Oliveira. Biblioteca Nacional de Portugal, COD. 1376-3

[PAULA, António José de ?]. (1795). *Comédia nova intitulada Dom João de Espinha : quarta parte*, cop. António José de Oliveira. Biblioteca Nacional de Portugal, COD. 1376//4.

VELA, Juan Salvo e. (1795) *Comédia Nova intitulada O mágico de Salerno – sexta parte – tradução de, cómico do Rio de Janeiro, a qual se representou na dita cidade em o dia dos anos de sua Majestade Fidelíssima em 17 de dezembro de 1793*, trad. Pedro António Pereira. Biblioteca Nacional de Portugal, COD. 1375//6.

VOLTAIRE. (1795). *Nova tragédia intitulada Mafoma ou fanatismo*, trad. José Anastácio da Cunha, cop. António José de Oliveira. Biblioteca Nacional de Portugal, COD. 1388//2.

YOUNG, Edward. (1785). *A Vingança*. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Manuscritos da Livraria, n.º 2484.

Catálogo de peças manuscritas que pertenceram ao Conde de Redondo e que ainda em maio de 1885 pertenciam a seu filho, o Marquês de Borba, D. Fernando de Sousa Coutinho. Biblioteca do Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Coimbra, cota JF 4-9-75.

•*Cartas de ofício do cônsul da Rússia para o Conde d'Osterman*. Biblioteca da Ajuda, Pasta 51 – XII-9, ff. 439-440 (5 de dezembro de 1786); Pasta 51 – XII-10, ff. 370-371v (26 de junho de 1787); Pasta 51 – XII-10, ff. 330-331v (5 de junho de 1787).

Contas do princípio do teatro da casa da ópera do Bairro Alto. Biblioteca Nacional de Portugal, COD. 7178 (acedidas através da transcrição fornecida por Rita Martins).

Periódicos

Suplemento à Gazeta de Lisboa, nº IV, 31 de janeiro de 1794. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica.

Gazeta de Lisboa, nº 6, 11 de fevereiro de 1794. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica.

Suplemento à Gazeta de Lisboa, nº VI, 14 de fevereiro de 1794. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica.

Gazeta de Lisboa, 2.º suplemento do nº 6, 13 de fevereiro de 1796. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica.

Gazeta de Lisboa, Segundo Suplemento, nº 1, 7 de Janeiro de 1797. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica.

Gazeta de Lisboa, 27 de março de 1798. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica.

Gazeta de Lisboa, nº 40, 2 de outubro de 1798. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica.

Gazeta de Lisboa, nº XIII, 29 de março de 1799. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica.

Suplemento à Gazeta de Lisboa, nº 4, 27 de janeiro de 1804. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica.

Bibliografia consultada

AA.VV. (1771). *Instituição da Sociedade estabelecida para a subsistência dos teatros públicos da corte*. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica.

AA.VV. (1877). *Catálogo da copiosa biblioteca de Inocêncio Francisco da Silva*. Lisboa: Tipografia Universal.

ABECASSIS, Maria Isabel Braga. (2009). *A Real Mesa Censória e a edição setecentista portuguesa* [dissertação de mestrado]. Lisboa: FCSH - Universidade Nova de Lisboa.

AFFONSO, Ruy. (1959). *História do Teatro na Bahia - séculos XI-XX*. Salvador: Livraria Progresso Editora.

ALMEIDA, Maria João. (2007). *O teatro de Goldoni no Portugal de Setecentos*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

AMARAL, Andreia. (2007). *A Josefinada de Manuel Rodrigues Maia - Um poema jocoso sobre um caso de plágio no final de setecentos* [tese de doutoramento]. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

ANASTÁCIO, Vanda. (2009). *A Marquesa de Alorna (1750-1839)*. Lisboa: Ed. Prefácio.

ANASTÁCIO, Vanda & CÂMARA, Maria Alexandra. (2005). *O teatro em Lisboa no tempo do Marquês de Pombal*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro.

ANDIOC, René. (1976). *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Valência: Editorial Castalia.

ANÓN. (1842). *Revista do Conservatório Real*. Lisboa: Conservatório Real (arquivado na Hemeroteca Municipal de Lisboa, cota: J35FHC)

ARAÚJO, Luís António. (1779). *História crítica do teatro, na qual se tratam as causas da decadência do seu verdadeiro gosto, traduzida em português, para servir de continuação ao Teatro de Manuel de Figueiredo e oferecida a El-rei Nosso Senhor D. Pedro III*. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica.

- AZEVEDO, Elizabeth R. (2008). «*Conservatório dramático e musical de São Paulo: a primeira escola de teatro do Brasil*». *Luso-Brazilian Review*, 45, pp. 68-83.
- BALBI, Adrien. (1822). *Essai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve – comparé aux autres états de L'Europe*, Tomo II. Paris: Rey et Gravier, libraires.
- BARROS, Teresa Leitão de. (1924). *Escritoras de Portugal: génio feminino revelado na literatura*, vol. 2, Lisboa: [T.L. de Barros]
- BASTOS, António de Sousa. (1898). *Carteira do Artista. Apontamentos para a história do teatro português e brasileiro*. Lisboa: José Bastos.
- BASTOS, António de Sousa. (1947). *Recordações de teatro*. Lisboa: Século.
- BECKFORD, William. (1839). *Italy, with sketches of Spain and Portugal* (vol. II). Londres: Richard Bentley.
- BECKFORD, William. (1989). *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*, trad. e pref. João Gaspar Simões. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- BENEVIDES, Francisco da Fonseca. (1883). *O Real Teatro de S. Carlos de Lisboa*. Lisboa: Tipografia Castro Irmão.
- BOCAGE, Manuel Barbosa. (s.d.). *Opera Omnia*.
- BOCAGE, Manuel Barbosa. (1806). *Poesias dedicadas à Ilma. e exma. senhora Condessa de Oyenhhausen* (Vol. 3). Lisboa: Oficina de Simão Tadeu Ferreira.
- BOCAGE, Manuel Barbosa. (1875). *Obras poéticas de Bocage* (Vol. 2). Lisboa: Imprensa Portuguesa.
- BOCAGE, Manuel Barbosa. (1875). *Obras poéticas de Bocage – elogios dramáticos, dramas alegóricos, fragmentos* (Vol. IV). Porto: Imprensa Portuguesa.
- BORRALHO, Maria Luísa Malato. (1995). *Manuel de Figueiredo - uma perspectiva do neoclassicismo português (1745-1777)*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- BORRALHO, Maria Luísa Malato. (2008). *Por acazo hum viajante - a vida e a obra de Catarina de Lencastre, 1ª Viscondessa de Balsemão (1749-1824)*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- BORRALHO, Maria Luísa Malato. (1999). *D. Catarina de Lencastre (1749-1824) – Libreto para uma autora quase esquecida*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- BRAGA, Teófilo. (1871). *História do teatro português - A baixa comédia e a ópera* (Vol. III). Porto: Imprensa Portuguesa.
- BRAGA, Teófilo. (1902). *Bocage, sua vida e época literária*. Porto: Livraria Chardron.

- BRITO, Manuel Carlos de. (1989). *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BRESCIA, Rossana Marreco. (2010). *C'est là qu'on joue la comédia: Les Casas da Ópera en Amérique Portugaise (1719-1819)* [tese de doutoramento]. Paris: Université Paris IV - Sorbonne/ Universidade de Nova Lisboa.
- BUDASZ, Rogério. (2008). *Teatro e música na América Portuguesa*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná.
- CÂMARA, Maria Alexandra Gago da. (1996). *Lisboa: espaços teatrais setecentistas*. Lisboa: Livros Horizonte
- CAMÕES, José. (2011). «Opsis verbis – o retrato de António José de Paula». In M. J. Brilhante, P. Magalhães, & F. Figueiredo, *Imagens de uma ausência – modos de reconhecimento do teatro através da imagem* (pp. 91-105). Lisboa: Colibri.
- CAMÕES, José. (2016). «Ingerências regulamentares: mecanismos de controlo da actividade teatral na segunda metade do século XVIII». In J. Masi, José Pedro Serra & Sofia Frade, *Théâtre: esthétique et pouvoir* (Vol. 1, pp. 207-225). Paris: Le Manuscrit.
- CAMÕES, José & PINTO, Isabel. (2012). «As traduções de *Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète* na cena e na página: um caso de voltaíromania nas últimas décadas do século XVIII português». *Revista eHumanista* [http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume22/10%20CamosPinto.pdf], 22, pp. 211-236.
- CAMÕES, Luís de. (s.d.). *Os Lusíadas*. Lisboa/Barcelona: RBA
- CARNEIRO, Luís Soares. (2002). *Teatros portugueses de raiz italiana* [tese de doutoramento]. Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.
- CARREIRA, Laureano. (1988). *O teatro e a censura em Portugal na 2ª metade do séc. XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- CARREIRA, Laureano. (2003). *Uma adaptação portuguesa (1771) do Dom Juan de Molière*. Lisboa: Huguin.
- CASTELLO José Aderaldo. (s.d.). *O movimento academicista no Brasil*, vol. I, tomo 1 e 2. São Paulo: Secretaria da Cultura, Esportes e Turismo.
- CASTELLO, José Aderaldo. (1965). *Manifestações literárias da era colonial*. São Paulo: Cultrix.
- CASTRO, Silvio (dir.). (1999). *História da literatura brasileira*, vol. I. Lisboa: Publicações Alfa.

- CICCIA, Marie-Noëlle. (2003). *Le théâtre de Molière au Portugal au XVIII, de 1737 à la veille de la révolution libérale*. Paris: Centre Culturel Gulbenkian.
- CONSTÂNCIO, Francisco Sousa. (1839). *História do Brasil desde o seu descobrimento por Pedro Álvares Cabral até à abdicação do Imperador D. Pedro I*, vol.1. Paris: Casimir.
- COSTA, Carlos Manuel Brejo da. (1967). *Manuel de Figueiredo, preceptista e autor dramático português do séc. XVIII* (tese de licenciatura). Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- COSTA, F. A. Pereira da. (1983). *Anais pernambucanos 1740-1794* (2ª ed.), vol. 6. Recife: Governo de Pernambuco/ FUNDARPE/ Diretoria de Assuntos Culturais.
- COSTA, Maria Emília dos Ramos. (2014). *A vivência teatral entre 1771 e 1860 - O que nos dizem as leis* [dissertação de mestrado]. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- COSTIGAN, Arthur William. (1788). *Sketches of society and manners in Portugal*, vol. I e II. Londres: T. Vernor, 1788.
- CRANMER, David. ([no prelo]). *O teatro declamado nos primeiros anos: duas experiências*. Imprensa Nacional - Casa da Moeda / Teatro Nacional São Carlos.
- DANTAS, Leonardo Silva. (1988). *Alguns documentos para a história da escravidão*. Recife: Massena.
- DANTAS, Leonardo Silva. (1987). *O piano em Pernambuco. Governo de Pernambuco*. Recife: Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes, Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, Diretoria de Assuntos Culturais.
- DARLYMPLE, William. (1777). *Travels through Spain and Portugal in 1774*. Londres: J. Almon.
- DIAS, José. (2012) *Teatros do Rio de Janeiro do século XVIII ao século XX*. Rio de Janeiro: Funarte.
- DUMOURIEZ. (1775). *Etat présent du royaume de Portugal en l'année 1766*. Lausanne: François Grasset.
- ELEUTÉRIO, Victor Luís. (2003). *Luísa Todi: 1753-1833 – A voz que vem de longe*. Lisboa: Montepio Geral.
- FARIA, Jorge de. (1950). «Um século de teatro francês em Portugal». *Bulletin d'histoire do théâtre portugais*, I, pp. 62-92.
- FARIA, Jorge de. (1938). «As primeiras quatro levas de cómicos para o Brasil». *Ocidente*, III, (dezembro).

- FENNER, T. (1994). *Opera in London: Views of the Press, 1785-1830*. Carbondale: Southern Illinois University.
- FERREIRA, Licínia Rodrigues. (2018). *O Teatro da Rua dos Condes: histórico e popular templo da arte* [tese de doutoramento]. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- FIGUEIREDO, Manuel de. (1804). *Obras póstumas de Manuel de Figueiredo*. vol. 1. Lisboa: Impressão Régia.
- FIGUEIREDO, Manuel de. (1810). *Teatro de Manuel de Figueiredo*, Tomo XIII. Lisboa: Impressão Régia.
- FLOR, João Almeida. (2008). *A tragic story of the sea*. Lisboa: Centro de Estudos Anglisticos da Faculdade de Letras de Lisboa.
- FLORES, Conceição. (2006). «Uma noviça rebelde: Teresa Margarida da Silva e Orta» in *Anais do 3º Colóquio do Pólo de Pesquisa sobre Relações Luso-Brasileiras – PPRLB*, Rio de Janeiro, 24 e 25 de abril de 2006, realizado pelo Gabinete Real Português de Leitura (acedido digitalmente em <http://www.realgabinete.com.br/>)
- GARÇÃO, Correia. (1982). *Obras completas* (vol.2). Lisboa: Sá da Costa.
- GARCIA, José Manuel. (1994). *Ao encontro dos Descobrimentos (Temas de História da Expansão)*. Lisboa: Presença
- GOLDONI, Carlo. (2014). *O homem vencedor*. (ed. Isabel Pinto) Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Cultura.
- GOMES, Francisco Luís Rosa. (2012). *O teatro da Graça na segunda metade do séc. XVIII* [dissertação de mestrado]. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- GROSIER, Abbé. (1781). *Journal de Litterature, des Sciences et des Arts*, vol. 3º.
- GUERRA, Jorge Valdemar. (1992). «A casa da ópera do Funchal - breve memória». *Islenha*, jul-dez, pp. 113-149.
- HENRIQUES, Bruno. (2015). «O curral da fidalguia». Obtido de Centro de Estudos de Teatro: <http://www.tmp.letras.ulisboa.pt/cet-publicacoes/cet-edicoes-online/cet-actas#tourosecomedias>.
- LARA, Silvia Hunold. (2007). *Fragmentos setecentistas – Escravidão, cultura e poder na América Portuguesa*. São Paulo: ed. Companhia das Letras.
- LIMA, Augusto César Pires de. (1940). *Relação da mui notável perda do Galeão "S. João" em que se contam os grandes trabalhos e lastimosas cousas que aconteceram ao Capitão Manuel de Sousa Sepúlveda e o lamentável fim que ele e*

sua mulher e filhos e toda a mais gente houveram na Terra do Natal, onde se perderam a 24 de Junho de 1552. Porto: ed. Domingos Barreira.

- LIMA, Evelyn Werneck. (2007). «Arquitetura e dramaturgia: modelos iluminados da corte refletidos na Casa de Ópera de Vila Rica e no Real Teatro São João (1770 – 1822)». *Revista Convergência Lusíada*. 24, pp. 156-176. Rio de Janeiro: Real Gabinete de Leitura Português do Rio de Janeiro.
- LISBOA, José Carlos. (1961). *Uma peça desconhecida sobre os holandeses na Bahia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Instituto nacional do Livro.
- LOPES, Maria Antónia. (1989). *Mulheres, espaço e sociabilidade*. Lisboa: Livros Horizonte.
- LOUSADA, Maria Alexandre. (1995). *Espaços de sociabilidades em Lisboa: finais do século XVIII a 1834* [tese de doutoramento]. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- LUCCHINI, Antonio Maria. *Farnace, dramma per musica*, comp. Antonio Vivaldi. (disponível em <http://www.librettidopera.it/zpdf/farnace.pdf>, acedido a 29.05.2017)
- MAFFRE, Claude. (1994). *L'oeuvre satirique de Nicolau Tolentino*. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian.
- MARINHO, Cristina Alexandra. (1998). *Teatro francês em Portugal - entre alienação e constituição de um teatro nacional (1737-1820)* [tese de doutoramento]. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- MARQUES, Maria Adelaide. (1963). *A Real Mesa Censória e a cultura nacional: aspetos da geografia cultural portuguesa no século XVIII*. Coimbra: Imprensa Universitária.
- MARTINS, J. Cândido. (1997). *Naufrágio de Sepúlveda, Texto e Intertexto*. Lisboa: Edi Replicação.
- MARTINS, Maria Teresa Payan. (2005). *A censura literária em Portugal nos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia/Ministério da Cultura.
- MARTINS, Rita Delgado. (2017). *A fábrica do Teatro do Bairro Alto (1761-1775)* [tese de doutoramento]. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- MEDEIROS, Helena Margarida. (2002). *O rei tradutor e os tradutores empreiteiros – contributo para a história da tradução do drama e Portugal nos séculos XVIII e*

- XIX, (dissertação de mestrado). Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- MELO, António Joaquim de Melo. (1856). *Biografia de alguns poetas e homens ilustres da província de Pernambuco* (vol. 1). Recife: Tipografia Universal.
- MILLOT, Abbé. (1772). *Eléments de l'histoire générale* (Vol. II). Paris: Prault.
- MIRANDA, José da Costa. (1974). «Acheegas para um estudo sobre o teatro de Apostolo Zeno em Portugal (séc. XVIII)». *Revista de história literária*, IV.
- MIRANDA, José da Costa. (1990). *Estudos luso-italianos – Poesia épico-cavaleiresca e teatro setecentista*. Lisboa: Instituto de Culturas e Língua Portuguesa/ Ministério da Educação
- MOISÉS, Massaud. (1983). *História da Literatura brasileira - Origens Barroco, Arcadismo*, vol.1. São Paulo: ed. Cultrix.
- MOLIÈRE. (s.d.). *Oeuvres*. Paris: P. Prault.
- MOLIÈRE. (1988). *Dom Juan*. Paris: Le Livre de Poche.
- MOREAU, Mário. (1999). *O Teatro de S. Carlos - dois séculos de história* (Vol. I). Lisboa: Huguin.
- MOREL-FATIO, A. (1892). *Catalogue des manuscrits espagnols et des manuscrits portugais*. Paris: Imprimerie Nationale.
- MOREIRA, Zenóbia Collares. (2000). *O lirismo pré-romântico da viscondessa de Balsemão*. Lisboa: Colibri.
- MURILLO, C. J. (2010). «Humor y drama en El asombro de Jerez, Juana la Rabicortona, de José de Cañizares». Obtido em 12 de dezembro de 2016, de Biblioteca Virtual Universal: www.biblioteca.org.ar/libros/154890.pdf
- MURPHY, James. (1795). *Travels in Portugal through the Provinces of Entre Douro e Minho, Beira, Estremadura and Alem-tejo in the years 1789 and 1790*, Londres: A. Strahan, and T. Cadell Jun. and W. Davies.
- NASCIMENTO, A. C. (2010). «A Casa dos Expostos do Recife: caridade e assistência à infância abandonada (1789-1800)». In H. M. (org.), *Crianças e adolescentes: do tempo da assistência à era dos direitos* (pp. 25-94). Recife: Editora Universitária UFPE.
- NICOLL, Allardyce. (1955). "Late eighteenth century drama" in *A history of the english drama, 1660-1900*, vol. III. Cambridge: Cambridge University Press.
- PAIXÃO, Múcio da. (1936). *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Brasília Editora.

- PAIS, Carlos Castilho. (1997). *Teoria diacrónica da tradução - Antologia (séc. XI –XX)*. Lisboa: Universidade Aberta.
- PASQUALE, Daniela Di. (2007). *Metastasio algusto portoghese*. Roma: Aracne.
- PEREIRA, José Neilton & ALMEIDA, Suely Creusa Cordeiro de. (2012). «A arte e o ofício de Luis Alves Pinto: uma trajetória de cores e tons mestiços da música entre Pernambuco e Portugal (1719-1789)». *Revista de História Regional*, 17 (1), pp. 112-134.
- PEREIRA, Sara Marques & SANTOS, Teresa. (2001). *Leonor da Fonseca Pimentel - A portuguesa de Nápoles (1752-1799)*. Lisboa: Livros Horizonte.
- PERES, Lygia Rodrigues Vianna. (2003). «*El Brasil restituído* de Lope de Vega y La pérdida y restauración de la Bahía de Todos los Santos, de Juan Antonio Correa». Historia, emblemática. In: Aurelio González, ed. *Estudios del teatro áureo : texto, espacio y representación: Actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro / editado por Aurelio González*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 245-261.
- PORTUGAL, Leonor de Almeida & BREYNER, Teresa de Mello. (2007). *Cartas de Lília e Tirse (1771-1777)*, (org. Vanda Anastácio). Lisboa: Ed. Colibri / Casas de Fronteira e Alorna.
- RIVARA, J. H., & MATOS, J. (1869). *Catálogo dos manuscritos da Biblioteca Pública Eborense*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- RODRIGUES, M. F. (2011). *As artes performativas no Funchal oitocentista (1820-1913)* [dissertação de mestrado em Gestão Cultural]. Funchal: Universidade da Madeira.
- ROSA, Marta Brites. (Dezembro de 2014). «Indecências e obscenidades - As mulheres nos palcos portugueses entre 1774 e 1804». *Sinais de Cena*, 22, pp.15-19.
- ROUSSADO, Lourenço. [1799]. *Dissertação histórica e crítica sobre as representações teatrais*. Lisboa: Of. Nunesiana.
- RUDERS, Carl Israel. (1981). *Viagem em Portugal, 1798-1802*. (trad. António Feijó) Lisboa: Biblioteca Nacional.
- SAMPAIO, A. Forjaz. (1922). *Teatro de Cordel*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- SCHOELLER, G. (1994). *Le nouveau dictionnaire des oeuvres* (Vol. III). Paris: Robert Laffont.
- SEQUEIRA, Gustavo Matos. (1933). *Teatro de outros tempos*. Lisboa: [s.n.].

- SILVA, Ignacio Accioli de Cerqueira e. (1835). *História da província da Bahia* (vol.1).
Baía: Tipografia do Correio Mercantil.
- SILVA, Inocêncio Francisco da. (1860). «Tomás António dos Santos e Silva». (T. d. Irmão, Ed.) *Arquivo Pitoresco*, III, nº 48, pp. 379-380.
- SILVA, Inocêncio Francisco da. (1860). *Dicionário bibliográfico português* (tomo V).
Lisboa: Imprensa Nacional.
- SILVA, Inocêncio Francisco da. (1862). *Dicionário bibliográfico português* (tomo VI).
Lisboa: Imprensa Nacional.
- SILVA, Inocêncio Francisco da. (1860). *Arquivo Pitoresco* (Vol. 3). Lisboa: Editores
Castro e Irmãos, nº 48, pp. 379-380.
- SILVA, Inocêncio Francisco da & ARANHA, Pedro Brito. (1867). *Dicionário bibliográfico português* (Tomo VIII). Lisboa: Imprensa Nacional.
- SILVA, Inocêncio Francisco da & ARANHA, Pedro Brito. (1911). *Dicionário bibliográfico português* (Tomo XX). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SILVA, Leonardo Dantas da. (1987). *O piano em Pernambuco*. Governo de Pernambuco, Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes, Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, Diretoria de Assuntos Culturais.
- SIMÕES, A. (2007). *Contas dos Teatros Públicos da Corte* [dissertação de mestrado] (Vol. 2). Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- SOUSA, José Galante de. (1960). *O teatro no Brasil* (Vol. II). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Instituto Nacional do Livro.
- TENGARRINHA, José. (1989). *História da imprensa periódica portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- TOPA, Francisco. (2000). *A musa trovadora – Dispersos inéditos de D. Joana Isabel de Lencastre Forjaz*. Porto: edição do autor.
- VASCONCELOS, J. (1870). *Os músicos portugueses: biografia – bibliografia*, 2º volume. Porto: Imprensa Portuguesa.
- VÁZQUEZ, Raquel Bello. (2005). *Mulher, nobre ilustrada, dramaturga – Osmía de Teresa de Mello Breyner no sistema literário português (1788-1795)*. Ames: Ed. Laiovento.
- VIEIRA, Ernesto. (2007). *Dicionário biográfico de músicos portugueses* (edição facsimilada da edição de 1900 pela editora Lambertini ed., Vol. 2). Lisboa: Arquimedes livros.

WALTHAUS, Rina. «Mujer, honor y violencia: el tema de Virginia en el drama español del Siglo de Oro.» *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional 'Siglo de Oro' (Toulouse, 1993)*. Pamplona/Toulouse: GRISO-LEMSO, 1996. pp. 423-428.

Ilustração

Imagem da folha de rosto: Retrato do ator António José de Paula com inscrição alusiva a peça de teatro. Óleo sobre tela. Dim.: 88 cm x 72.5 cm. Paradeiro desconhecido.

Sitiografia

GASPAR, Lúcia, (2009) «Anna Paes»; «António Felipe Camarão»; «Henrique Dias»; «João Fernandes Vieira». *Fundação Joaquim Nabuco, Pesquisa Escolar online*; [<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>; acesso a 28 de setembro de 2016]

História do Teatro on-line, Base de Dados de Documentos para a História do Teatro [ww3.fl.ul.pt/cethtp]

Fundo Manuel Carvalhaes [<http://www.ismez.org/carvalhaes/home.php>]